

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

Tener hambre de luz y devorar una estrella: la poesía de J.E. Eielson

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josefina Vázquez Arco

Directora

Cristina Bravo Rozas

Madrid, 2016



Tener hambre de luz y devorar una estrella.
La poesía de J. E. Eielson

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR:
Josefina Vázquez Arco

Bajo la dirección de la doctora:
Cristina Bravo Rozas

Madrid, 2015

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi directora de Tesis, la doctora Cristina Bravo Rozas, su apoyo incondicional, su profesionalidad y su calidad humana. Ha sido un placer trabajar con ella.

También me gustaría dar las gracias a Raquel Vázquez Arco, por su hermosa portada, y a Josefina Arco Olza, por sus recomendaciones metodológicas.

A los doctores Joanna Bardzińska (mi otra Verónica) y Eduardo Rodríguez Merchán, por su paciencia y ánimos a lo largo de este proceso.

Al doctor Dieter Messner, por su sabiduría y su amistad.

Al doctor Wilfried Steiner, sin cuya ayuda habría sido imposible terminar este proyecto.

Y a Jorge Eduardo Eielson, por haberme abierto el horizonte luminoso de su obra.

A mi padre.

Índice

<i>Abstract</i>	9
Introducción.....	15
0. Apuntes biográficos.....	23
1. El nudo.....	49
1.1 Eielson en el marco de la generación del 50. El arte frente a la barbarie.....	51
1.1.1 Literatura de combate vs. literatura de encanto.....	59
1.1.2 El desterrado.....	67
1.2. Padre César. Vallejo en Eielson.....	70
1.2.1 <i>Habitación en Roma</i>	87
1. 2.2 El amor al género humano.....	96
1.3 El Perú y las culturas precolombinas en la poesía de Eielson.....	101
1.3.1 El paisaje infinito de la costa de Perú.....	102
1.3.1.1 Brillante y transparente maestro fue mi mar.....	112
1.3.1.2 El desierto que se anida en la palma de la mano.....	132
1.3.2 Paradigmas de las culturas precolombinas en la poesía de Eielson	147
1.3.3 El nudo.....	167

2. El cuerpo desnudo.....	181
2.1 El universo mitológico clásico.....	186
2.2 Elementos arquitectónicos en la elaboración del paisaje. Paisajes de columnas que son árboles.....	200
2.3 El cuerpo desnudo.....	218
 3. La luz.....	 273
3.1 La búsqueda de la luz	277
3.1.1 La noche, la llama y lo inefable. La huella de San de la Cruz en la poesía eielsoniana.....	298
3.2. Nudo de luz. El Budismo Zen en la poesía eielsoniana.....	321
 Conclusiones.....	 363
Anexo: Bibliografía de Eielson.....	373
Bibliografía citada.....	391

Abstract

Key words: Peruvian literature, Generation of 1950, Eielson, poetry.

The present Doctoral Thesis is framed within the study of the poetry of the great Peruvian artist Jorge Eduardo Eielson (April 13, 1924 – March 8, 2006). In general terms, it focuses on the symbols that articulate both his literary productions and his work in the field of visual arts. Throughout this project, I used the principles of the modern semiotics as well the myth criticism theory developed by Gilbert Durand in his work *The Anthropological Structures of the Imaginary* as the basis. Following the assumption of considering Eielson's work as an indivisible whole, in contrast to many studies that often attempted to analyse part of his creative work by privileging one medium over the others, I analyzed each symbol in all its forms, looked at its presence and relevance in his entire work and sought the archetypal level of each term. For this task, the works of Joseph Campbell and Mircea Eliade provided valuable guidances.

At the beginning of this study I present a short author's biography, in order to help to understand the circumstances under which his poems were composed. (Let us remember that most of his books were published many years after their conception). Throughout this chapter, I have carefully considered the Lima period, his relationship with his first mentor, the anthropologist and writer José María Arguedas who introduced him to the knowledge of the ancient civilizations of Peru, his link with the literary circles of Lima and his first acknowledgments: the National Poetry Award (1944) and the National Drama Award (1948). In 1948 Eielson left Lima and went to Paris under a French government scholarship, where he took part in the third *Salon des Réalités*

Nouvelles. After a stay in Switzerland thanks to a UNESCO scholarship, he made his first trip to Italy in 1951, where he decided to settle permanently until the end of his life.

After establishing the contextual framework, the 2nd chapter entitled “The knot” explores the Peruvian background of his work and it is divided in three sections. In a first section, I study the relationship between Eielson and the other Members of the Generation of 1950. The second section analyses the influence of César Vallejo in his works, especially in his poetry book *Habitación en Roma* (Room in Rome), but I prove that this influence is present in all the works of Eielson and it can be seen in the topics of the loneliness inherent to the human race, the concept of solidarity and love as a tool to save mankind. In the third section I explore how Peru and the pre-Columbian cultures appear in his poetry. First of all, I study the Infinite Landscape of the Coast of Peru, a visual concept developed by Eielson that covers a great part of his oeuvre. Two elements of this Landscape are analysed in depth, the sea and the desert, both of them work as places of transformation, as masters who show the way to enlightenment. In relation to the Ancient Peruvian cultures I defend that in Eielson’s poetic work many paradigms of the pre-Incan culture, like the duality of the cosmos, the connection of all elements and the inseparable connection of the human being to nature, appear. He devoted his entire life to studying the pre-Columbian cultures and published many studies in this area to which we should add his varying creative interests, as well as his scientific, philosophic and mythological-religious curiosity.

In connection with the above, Eielson created the first main symbol, the Knot, as homage to the Ancient Peruvian cultures: so he called them “Quipus”, the old Quechua word for "knot". Eielson’s quipus were exhibited in 1964 at the Venice Biennale to wide

acclaim and he obtained prestigious international acknowledgements that enabled him to participate in large exhibitions (Nelson Rockefeller collection, Museum of Modern Art, Museo de Bellas Artes de Caracas, Museo de Arte of Lima, Collection Pompidou ...)

The second chapter of this Ph.D. Thesis analyses the influence of the ancient world on his poetry to get to the second main symbol, “the naked body”. Two broad theses will be advanced in this chapter: the Greco-Latin origin of the nakedness in Eielson’s poetry and the relevance of the architectural principles of the ancient world in the creation of the symbol of the “naked body”, which was based on the symbolic significance of the Greek column, one of the most obvious variations of the axis mundi. The reinterpretation of mythological heroes carried out by Eielson, Ajax and Antigone, is also analysed in this chapter.

The third Chapter is titled “The light” and throughout its pages, it comprises the way to the enlightened Buddhism. First of all, I explore the presence of San Juan de la Cruz’s verses in his first collection of poems before going on to review the way Eielson transformed the road embarked upon by San Juan and situated the human body as a metaphor for the introspective journey. Hereafter it analyses the influence of the “enlightened” teachers: Novalis, Rilke, Rimbaud and Baudelaire. The workflow in this section shows how Eielson’s Poetry expresses the inexpressible as the common ground of the human mystery.

This final section of this Ph.D. Thesis was dedicated to the analysis of the presence of the essentials of Zen Buddhism in Eielson’s poems. Through the analysis of the “Light Knot”, I argue that the traditional principles of Zen can be found as the basis of

most of Eielson's poems written from the 1960s. In support of this view, I demonstrated how the interested reader can find references to the meditation practice of the Sōtō-school of Zen, to the experience of awakening, poems recalling haiku poetry or the paradoxical language of the koans and above all, the love and compassion with all sentient beings that proclaims Buddhism.

So I hope that I could prove that all these different influences are alive in Eielson's poetry and create the fascinating diversity of his oeuvre.

Introducción

Mi primer acercamiento a la obra de Jorge Eduardo Eielson fue a través de una pequeña antología en la que aparecían recogidos algunos de sus poemas. La fascinación que aquellos versos despertaron en mí no ha hecho más que aumentar con el paso del tiempo.

A lo largo de los años en los que he llevado a cabo esta investigación, he ido descubriendo a uno de los autores con mayúsculas de nuestra época, un artista polifacético en la más amplia acepción del término que, a través de instalaciones, novelas, cuentos, cuadros, *performances*, esculturas, poemas, artículos y otros “objetos inclasificables” busca romper las barreras que alienan al individuo, devolvernos a una comunión con la naturaleza y reencontrarnos con nuestra propia esencia. Y, sólo a través de esta visión global de su labor creadora, he descubierto cómo, a pesar de la continua renovación a la que somete los distintos lenguajes artísticos, hay una serie de símbolos que aparecen una y otra vez a lo largo del conjunto de su obra. El análisis de estos símbolos es el eje de este trabajo.

El investigador que se acerca a la obra de Eielson se encuentra inicialmente con una dispersión francamente inexpugnable. Ésta ha sido sin duda una de las dificultades para llevar a cabo este trabajo: rastrear las limitadas ediciones de sus poemarios, los numerosos catálogos parciales de su obra visual, las entrevistas que concedió a lo largo de su vida y su extensa labor ensayística desperdigada por periódicos y revistas.

Indispensables para este trabajo han sido las obras *Nudos y asedios críticos*, de Martha Canfield y *n u / d o. homenaje a j. e. Eielson*, de José Ignacio Padilla, ambas publicadas en el año 2002, que trataron de solventar la dificultad del acceso a los textos originales de Eielson.

Los críticos especializados en la obra eielsoniana (Juan Acha, Alberto Boatto, Martha Canfield, Luis Fernando Chueca, Alfonso D'Aquino, Olga Espejo, Camilo Fernández Cozmán, Rachele Ferrario, Roland Forgues, Sergio R. Franco, Ana Gallego Cuiñas, Pedro Granados, Mirko Lauer, Santiago López Mariña, Marco Martos, Alex Morillo Sotomayor, Abelardo Oquendo, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, José Ignacio Padilla, Sergio Ramírez Franco, Luis Rebaza Soralez, Susana Reisz, Pierre Restany, Julio Ramón Ribeyro, William Rowe, Ricardo Silva-Santisteban, Javier Sologuren, Emilio Tarazona, Alejandro Tarrab, Helena Usandizaga, Miguel Ángel Zapata,...) reivindican para Eielson un puesto de honor dentro de las letras hispanas, algo que para Eielson, por otra parte, carecía de importancia. Durante toda su vida fue reacio a publicar sus obras y eludió cualquier acto homenaje detrás del cual no se hallara una oportunidad de diálogo.

Eielson abandonaba sus obras anónimamente en lugares públicos, recitaba poemas por teléfono a números escogidos al azar en la guía telefónica y luego los destruía, pero su vocación por el anonimato hoy, que ya habría cumplido 90 años, estaba abocada al fracaso: la luz de sus versos y del conjunto de su obra deslumbra cada vez con más fuerza.

La metodología que se ha seguido a lo largo de esta investigación para el estudio de la poesía eielsoniana se ha centrado en el estudio de los símbolos que la articulan, para lo cual se han tomado elementos tanto de la Semiótica como de la Mitocrítica desarrollada por Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Siguiendo esta premisa, se ha analizado el uso de cada símbolo estudiado y sus variantes a lo largo de toda la obra poética del autor, investigando su presencia y relevancia en el resto de su quehacer artístico y remitiéndonos al nivel arquetípico del símbolo, para lo cual han sido de enorme valor los trabajos de Joseph Campbell y Mircea Eliade.

La breve biografía con la que arranca este trabajo pretende clarificar las circunstancias que rodearon a la producción de sus poemarios, muchos de ellos publicados años después de su composición. También, a través de este recorrido biográfico, uno descubre cómo los periodos de silencio literario coinciden con fases de frenética labor visual.

Eielson nunca se detuvo. Ni tampoco se contentó con ser reconocido a los 21 años con el Premio Nacional de Poesía y a los 24 con el Premio Nacional de Teatro. Abandonó la posibilidad de acomodarse en el circuito limeño para desembarcar en la inhóspita Europa de la posguerra mundial y reinventarse de nuevo. Lima, Ginebra, París, Roma, Nueva York, Milán, Cerdeña fueron las estaciones de un exilio vital, un exilio cuádruple, como señala Canfield en el documental *Eielson desnudo*, de Patricia Pereyra. Exiliado de su familia, de su patria, de su lengua y de su sexualidad, Eielson fue un habitante de la frontera, al mismo tiempo que nos invita a repensar dichos límites y abolirlos, como en su

performance Gran Quipu de las naciones para los Juegos Olímpicos de Munich, cuya quema final de todas las banderas del mundo anudadas fue interrumpida por los atentados terroristas de Septiembre Negro.

Tras estos apuntes biográficos, el primer capítulo, “El nudo”, rastrea la vinculación del artista a su tierra natal desde una perspectiva múltiple. En el primer apartado, “Eielson en el marco de la generación del 50”, se analiza su relación con el resto de los miembros de la prestigiosa promoción peruana para ver cómo dicha inclusión responde más que a nada a criterios espacio-temporales, ya que el desarrollo de la obra de Eielson difiere diametralmente del rumbo seguido por el resto de los miembros del grupo, aunque fuertes lazos de amistad le unieran a algunos de ellos. Así se esbozará en los apartados “El arte frente a la barbarie” y “Literatura de combate vs. literatura de encanto”, para exponer en un último apartado titulado “El desterrado” el carácter marginal del creador. El segundo gran apartado de este capítulo, “Padre César. Vallejo en Eielson”, se centra en la principal influencia de las letras peruanas en la obra eielsoniana. Con Vallejo, maestro venerado y reivindicado por Eielson, compartirá las concepciones de la soledad y la muerte, que serán analizadas en “*Habitación en Roma*”, pero, sobre todo, la comunión con todos los seres humanos, la solidaridad, a la que se dedicará el apartado “El amor al género humano”. A continuación, en “El Perú y las culturas precolombinas en la poesía de Eielson”, se abordará la presencia del Perú en su obra. Tras un breve análisis de cómo Lima surge en sus escritos, en “El paisaje infinito de la costa de Perú” se verá cómo dos entidades del paisaje costero, el mar y el desierto, serán capitales tanto en su obra visual como en la literaria, de ahí que sean analizadas en profundidad en “Brillante y transparente maestro fue mi mar” y “El desierto que se anida en la palma de la mano”. De la última de éstas, la arena del desierto, surgirán los fundamentos de las culturas

preincaicas presentes en su obra, que serán detallados en el apartado “Paradigmas de las culturas precolombinas en la poesía de Eielson” y de los cuales brotará el símbolo central de este capítulo, el nudo, homenaje a las culturas precolombinas bajo su denominación “quipu”, que condensará en su significación muchos otros principios filosóficos eielsonianos, que serán analizados en apartado final, “El nudo”.

El segundo capítulo, “El cuerpo desnudo”, se propone rastrear la influencia del mundo clásico en su obra. En un primer apartado titulado “El universo mitológico clásico” se constatará que la presencia grecolatina se extiende en la obra de Eielson más allá de dos de sus primeros poemarios, *Antígona* y *Áyax en el infierno*. Parte de esta influencia se observa en la “escenografía” de la poesía eielsoniana, que será analizada en la sección “Elementos arquitectónicos en la elaboración del paisaje. Paisajes de columnas que son árboles”, en la cual se indagará en la evolución del símbolo “árbol-columna-estatua”, como variantes del *axis mundi*. Y es precisamente ahí, como elemento que une el cielo y la tierra, donde Eielson colocará al ser humano. El cuerpo, uno de los grandes temas eielsonianos, se revelará en “El cuerpo desnudo” como una reivindicación de la desnudez como imperativo ético, opuesto al juego de máscaras que el vestuario y la propia corporeidad desempeñan en la sociedad contemporánea.

Ese cuerpo, entendido como laberinto que el poeta recorre, desembocará en el tercero de los capítulos, “La luz”. La primera parte estará dedicada al concepto de búsqueda de la iluminación —“La búsqueda de la luz”—, dentro de la cual se analizará la presencia de otro de los maestros eielsonianos, San Juan de la Cruz, en “La noche, la llama y lo inefable. La huella de San Juan de la Cruz en la poesía eielsoniana”. Junto a

San Juan, Novalis, Rimbaud, Baudelaire y Rilke serán los maestros que orienten este viaje en clave órfica.

En el último apartado, la búsqueda eielsoniana desembocará en el Budismo Zen, filosofía profesada por el poeta, cuyos principios serán claves a la hora de configurar el nudo de luz, el último de los símbolos analizados en esta Tesis.

Apuntes biográficos

Trazar un breve recorrido por la vida y la obra de Eielson resulta indispensable antes de abordar su poética por numerosas razones. La aproximación fragmentaria a su obra a través antologías, la limitada tirada de muchas de sus *plaquettes*, la diferencia de fechas entre la composición y la publicación de la gran mayoría de sus obras así como el difícil acceso a la mayor parte de sus creaciones visuales ha dado lugar a importantes errores en la crítica, errores que abarcan desde la fecha de nacimiento del poeta –Lauer (1976: 133), Pellegrini (1966: 249) y Sánchez (1972: 167) la sitúan en 1921, mientras Romero de Valle (1966) lo hace en 1922– hasta clasificaciones de su obra por etapas que, en numerosas ocasiones, dejan de lado gran parte de su quehacer creador y no se enfrentan a su obra como una totalidad¹. Como matiza el propio Eielson en *El diálogo infinito*:

En toda obra creativa se pueden distinguir varios momentos o etapas que necesariamente conforman una determinada evolución. No todos coinciden en esta división, indispensable sólo como hipótesis de trabajo. Dicho esto, es cierto que hay en mis escritos un paulatino pasaje de una poesía de pura interioridad a una poesía más afincada en la realidad inmediata. Pero siempre y cuando aceptemos la palabra “realidad” *cum grano salis*. En mi caso específico, por ejemplo, ella se desdobra así: de una parte la realidad objetiva del lenguaje (*Naturaleza muerta, Canto visible, Papel*); y de la otra, la realidad cotidiana, el entorno físico, el

¹ Marco Martos señala al respecto que: “A pesar de que se pueden distinguir etapas en la producción lírica de Eielson, como lo han intentado algunos críticos, o mejor, distintos registros escriturales que a veces coinciden con el periplo vital, pero que más se alternan que se suceden, a pesar también de que a una escritura enojada de matriz musical que viene del simbolismo y se entremezcla con la vanguardia y con los místicos españoles, sucede otra desgarrada como la de *Habitación en Roma*, y a esta otra más desnuda, más límpida, si cabe, de gran pericia y de profunda sabiduría que algunos vinculan con el budismo zen, a pesar de todo ello, existe una línea de continuidad en toda la poesía de Eielson que podemos caracterizarla por una permanente búsqueda.” (2009: s/n)

padecimiento y el goce material, con la consecuente proyección del propio cuerpo en la escritura (*Habitación en Roma*, *Noche oscura del cuerpo*, y algún otro poema suelto). Es claro que esta evolución se produce sin ningún fin preconcebido en el nivel de la conciencia. La obra de un artista es un organismo vivo, en continuo crecimiento, que difícilmente admite una interpretación definitiva. (Canfield, 1995c: 85)

Todos estos factores confluyen en lo que Miguel Oviedo denomina la “impopularidad” de Eielson (1985:191), que además vendría potenciada por el escaso o casi nulo interés por parte del artista por dar a conocer su obra al gran público, idea que corrobora el propio autor cuando en 1995 afirma “jamás he escrito nada con intención de publicarlo” (Ribeyro, 2006: 11) en el marco de una entrevista concedida a Julio Ramón Ribeyro, donde explica el hecho de que sus primeros poemas vieron la luz editorial debido a la tarea de difusión que llevaron otros a cabo, como Javier Sologuren en el caso de *Reinos* o *mutatis mutandis* u Octavio Paz en cuanto a la novela *El cuerpo de Giulia-no*. Marco Martos se refiere en concreto a este aspecto como causa principal del carácter impopular del poeta dentro del círculo cultural peruano cuando afirma:

Una muestra de este desdén por la figura del poeta instalado en una sociedad determinada, no está solamente en el carácter nómada de la aventura vital de Eielson durante las primeras décadas de su existencia, antes de afincarse definitivamente en Italia, eso al fin y al cabo es dudoso, puesto que un artista puede sentirse muy compelido a buscar el reconocimiento y al mismo tiempo ser un impenitente viajero, sino más bien en la distancia temporal considerable que existe entre el instante de producción de un texto y el momento de su edición. Pareciera que una vez

escrito un texto, el poeta, atraído por otras facetas de su producción, literaria o pictórica, dejara a otros la tarea de difundirlo. (2009: s/n)

Este apartado pretende recomponer el mosaico vital del artista a partir de la recopilación de los datos vertidos por Eielson en entrevistas y artículos, así como los aportados especialmente por Martha L. Canfield en su artículo “Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson” (Canfield, 1995a) y en su introducción a *Nudos y asedios críticos* y por José Ignacio Padilla en “corpus: bibliografía de/sobre jorge eduardo eielson” dentro de su obra *n u / d o. homenaje a j.e.eielson*.²

Jorge Eduardo Eielson, “el más relumbrante de los exponentes de la lujosa escuela que en el Perú empezó a escribir poesía a partir de la de Rilke y los post-simbolistas franceses” (Lauer, 1976: 133), “el heredero más cabal e innovador del legado de la vanguardia *histórica*” (Oviedo, 2006: s/n), nace en Lima el 13 de abril de 1924, fruto de la relación entre un norteamericano de ascendencia escandinava y de una joven limeña. Aunque el padre otorga el apellido al niño, abandona a éste y a su madre con la promesa de regresar en breve tras solucionar ciertos asuntos en los EE.UU., una promesa que nunca cumpliría. Tras una larga espera, la madre decidiría dar a Eielson en adopción cuando el pequeño tenía seis años, aunque seguiría visitándolo con frecuencia. En el nuevo entorno familiar, al que nunca sentiría pertenecer del todo, el joven recibirá una educación liberal en la que el arte y la música constituirán dos pilares fundamentales. De esta época arranca el interés polifacético de Eielson, focalizado principalmente en torno a tres campos artísticos: la música, las artes plásticas y la literatura.

² Se ha respetado aquí el uso de las minúsculas elegido por el editor en este volumen. Todas las obras recogidas en esta obra que se citarán a lo largo de esta Tesis estarán señaladas con la abreviatura “*n u / d o*” y las páginas en las que aparecen en este trabajo.

Desde niño he improvisado trozos musicales en el piano de casa, he dibujado, pintado y escrito al mismo tiempo, y me han fascinado el teatro, el cine y el ballet con la misma intensidad que los juegos de mi edad o los deportes, con especial tendencia por la natación. (Forgues, 1988: 91)

En una entrevista con Martha Canfield, publicada bajo el título *Hablar con Eielson*, el autor se refiere a la importancia que sus orígenes tuvieron a la hora de determinar sus orientaciones artísticas, refiriéndose a sus cuatro culturas como punto de arranque de la multiplicidad de sus intereses creativos, así como de su curiosidad filosófica y religiosa:

Se desprende de todo esto una omnívora y hasta irresponsable necesidad de saber, y de ser, una actividad creativa global, constantemente en revisión, constantemente inestable y fluida, como un magma subterráneo que muy rara vez encuentra su justo canal, su justo cráter volcánico, es decir, su justa expresión. (*n u / d o*: 50)

La adolescencia convierte a Eielson en un ansioso lector y, gracias a sus conocimientos lingüísticos, lee en sus lenguas originales a algunos de los autores que más tarde ejercerán una decisiva influencia en sus primeras obras. En la entrevista concedida a Roland Forgues titulada “Un doloroso adiós”, Eielson data el inicio de su labor poética a la edad de 15 años, “a hurtadillas, como todo el mundo, sin ninguna razón lógica ni afectiva” (Forgues, 1988: 84), edad en la que también sitúa su ruptura con la religión católica. Y en la misma entrevista, cuando Forgues le pregunta sobre sus posibles filiaciones poéticas, Eielson declara: “No pretendo negar la luminosa paternidad de Rilke,

Rimbaud, Mallarmé, San Juan, pero me siento muy diferente, y muy poca, pero muy poca cosa al lado de ellos” (Forgues, 1988: 83)

Así, autores como Rimbaud, Mallarmé, Shelley, Eliot y Poe convivirán dentro de esas primeras lecturas con Darío, Vallejo, Borges, Neruda y con los místicos españoles y los autores peninsulares del Siglo de Oro (Canfield, 2002: 17).

Al final de su educación secundaria y tras varios cambios de centro, Eielson tendrá como profesor a José María Arguedas en el colegio Alfonso Ugarte, quien, consciente de las aptitudes del joven, desempeñará una doble función de *cicerone* al introducirle en los círculos literarios limeños e iniciarle en el estudio de las antiguas culturas peruanas. Sin embargo, como puntualiza Canfield (*n u / d o*: 258), Arguedas focalizará su interés en el presente de las culturas populares y no en su pasado, centrándose en el estudio del folklore, lo que, como se verá en los siguientes apartados, constituye una diferencia esencial respecto a Eielson.

Su amistad con Arguedas se prolongaría una vez abandonado el Perú y terminaría cuando, tras sugerir Eielson que no tenía pensado regresar, éste lo acusara de traidor. Este hecho produciría en Eielson una enorme tristeza nunca superada:

(...) mis relaciones con José María, tan calurosas en Lima, antes de venirme a Europa se enfriaron y hasta se interrumpieron durante su viaje a Roma en 1964, en compañía de Ciro Alegría y Sebastián Salazar Bondy. En esa ocasión me entregó su libro, *Todas las sangres*, generosamente dedicado y aprovechó para regañarme por mi larga estadía en este continente e incitarme a volver al Perú. Ante mis sinceras dudas al respecto, me atacó duramente y terminó diciéndome

que me consideraba un traidor. Puedes imaginarte cuánto dolor me causaron esas palabras. Y más aún cuando viajé a Lima, unos años más tarde, y se negó a recibirme. Es un dolor que no se borrará nunca, como no se borrará tampoco el recuerdo de su incomparable amistad. (*n u / d o*: 58)

De este periodo limeño data su primera obra poética, *Moradas y visiones del amor entero* [1942], que se publicaría por primera vez, con variantes, en la revista *Piélago* en 1966. Un año más tarde, en 1943, escribirá *Cuatro parábolas del amor divino*, que aparecerá parcialmente ese mismo año en *La Prensa* -el texto completo no será accesible al gran público hasta su introducción en la edición de *Poesía escrita* de 1998³- y *Canción y muerte de Rolando*, que aparecería primero en la misma publicación periódica, después en una corta plaqueta de 300 ejemplares en 1959 y que sería incorporado en la antología *Poesía escrita*, esta vez en su primera versión de 1976.

En esta misma época, denominada por Fernández Cozmán como “Periodo Neosimbolista” (1996: 17), su poesía se enmarca dentro de la tradición francesa en la que el poeta, héroe que asume su propio destino creador, se convierte en una suerte de oráculo que cultiva la religión de la belleza. Si bien los principales ejemplos de esta concepción poética serán las dos obras publicadas en 1945, *Antígona* (publicada en el nº 218 del *Mercurio peruano*) y *Áyax en el infierno*, (publicada inicialmente en prosa, con abundantes variantes, en *La Prensa* en diciembre de ese mismo año) es el poemario *Reinos* [1944], como sostiene unánimemente la crítica, la obra capital de este periodo. Se trata del primer poemario publicado como conjunto por Eielson, que aparecería en su primera edición como separata del número 9 la revista *Historia*, dirigida por Jorge

³ Como recoge Padilla, los poemas 1 y 3 se publicaron inicialmente con el título *Dos parábolas del amor divino* en *La Prensa* el 10 de enero de 1943.

Basadre, entonces director de la Biblioteca Nacional. Dicha publicación fue posible gracias a Javier Sologuren, ya que en un primer momento Basadre se dirigió a él para ofrecerle la posibilidad de publicar y éste cedió su puesto al joven poeta.⁴

No se trataba de una obra de principiante sino de la creación de un “verdadero maestro” (Oviedo, 1998: 162). Su perfección y musicalidad instituyeron “un patrón de belleza”, “renovador por su deleite en el retorcimiento de la forma, su vocación minoritaria, y su agilidad para insertar ecos arcaizantes, remozándolos, con lujoso artificio” (Escobar, 1973: 116); virtuosismo y refinamiento que, en palabras de Oviedo, denotaban ya la “madura asimilación de lo mejor de la poesía clásica, moderna y contemporánea” (2006: s/n).

En 1945, con 21 años, Eielson recibe el Premio Nacional de Poesía por *Reinos*. Su incredulidad al recibir la noticia por teléfono se debía sobre todo a que él no había enviado su obra a dicho certamen. Solo al final de una noche de celebraciones en compañía de Szyszlo, Blanca Varela, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren este último le confesó que había sido él quien la había presentado al concurso.

De 1946 datan tres textos que aparecerán en las tres variantes de *Poesía escrita* (1976, 1989 y 1998). Se trata de los poemarios *En la Mancha* (publicado inicialmente con variantes en *La Prensa* el 6 de enero de 1946), *El circo* y *Bacanal*, publicado fragmentariamente en *La Nación* el 8 de diciembre de 1948.

⁴La publicación contó además con ilustraciones del propio Eielson, aspecto que revela cómo desde el principio de su carrera artística las artes visuales y la literatura se complementan e influyen.

En la entrevista concedida a Abelardo Oquendo en 1981, Eielson se refiere a esos años limeños destacando su “inmadurez” poética, pero dejando claro la importancia que la poesía tenía ya en su vida:

Era demasiado joven para ello quizás. Demasiado sensible, sensorial, enamorado de la vida, inocente. La inocencia me impedía tener ideas, tomar conciencia. Entre conciencia e inocencia hay siempre una muralla que la poesía raras veces logra superar. Los poetas demasiado seguros de lo que es la poesía no son nunca buenos poetas. Pero la inocencia no impide la construcción de una poética. Es más, ella es el cemento que sostiene dicha construcción. [...] La poesía era todo para mí entonces, como lo es todavía aunque gran parte de la divina inocencia de esos años haya sido devorada por la conciencia. (*n u / d o*: 408)

Un año antes, en agosto de 1945, Eielson empieza también su actividad periodística, con el artículo “T.S. Eliot”, publicado en la revista *Turismo*. Comenzaba entonces una intensa labor que abarca, entre otras publicaciones, las columnas de opinión aparecidas bajo el título “Apuntes”, en el diario *La Prensa*. Dentro de su producción ensayística de este periodo destaca el artículo “¿Literatura de combate o de encanto?”, publicado en *La Nación* el 5 de noviembre de 1946. A través de sus líneas, Eielson saldaba ya a mediados de los cuarenta un tema que reaparecería como supuestamente actual en 1988 en el estudio *La generación del 50, un mundo dividido*, de Miguel Gutiérrez, quien oponía los poetas del “yo” frente a un “nosotros” de ecos sartreanos (Gutiérrez, 1988: 83), oposición que Fernández Cozmán califica como una caída “en el vacuo inmediateismo sociologista” (1996: 38).

En sus artículos publicados durante este periodo, Eielson abordará temas como la relación entre la poesía y el lenguaje –en “Sobre la gloria”–, o el vínculo entre la inspiración y el trabajo creador, pero también homenajeará a los “maestros”, como en el texto titulado “Homenaje a César Vallejo”, publicado el 26 de mayo de 1946, o “Rimbaud y la conducta fundamental”, publicado en el segundo número de *Las Moradas*, revista que dirigía en aquel entonces Emilio Adolfo Westphalen y donde Eielson publicaría diversos artículos entre 1947 y 1950. La producción periodístico-ensayística de esos años se revela como una fuente para entender la poética de Eielson, de ahí que en esta Tesis constituya una referencia indispensable.

En esta época, en la que también publica dos cuentos, “Diario de la errancia” (1946) y “Marta y María” (1947), comienza a pintar y acude a la Academia de Bellas Artes de Lima, pero pronto abandona los estudios académicos en busca de un lenguaje propio. Su obra plástica de este periodo, que se expondrá por primera vez en agosto de 1948 en la Galería de Lima⁵, atestigua ya una búsqueda que sobrepasa cualquier frontera genérica. Se observan en ella un amplio abanico de técnicas pictóricas (dibujos a tinta, acuarela, óleo) junto a objetos figurativos y móviles. Se trata de una obra en la cual laten ya los principios del surrealismo y que revela su familiaridad con el lenguaje estético de la vanguardia. A lo largo de su vida sólo volvería a exponer en Perú en tres ocasiones más: en 1967, en 1977 y en 1987.

En diciembre de 1946 publica junto a Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy la antología *La poesía contemporánea del Perú*, con ilustraciones de Fernando de Szyszlo; una obra que, en palabras de Chirinos, tuvo para su generación “un aura de

⁵ La Galería de Lima se había inaugurado un año antes y con el tiempo se convertiría en el Instituto de Arte Contemporáneo. En aquella primera exposición, Eielson mostró sus trabajos junto a las primeras telas de Fernando de Szyszlo.

leyenda” (2003: s/n). Dicha obra no se reeditaría hasta 2013 en formato facsímil, de la mano de Ricardo Silva-Santisteban, director de la colección “La Fuente Escondida” de la Biblioteca Abraham Valdelomar. La antología prologaba a un total de ocho artistas: José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea y Carlos Oquendo de Amat. Este reducido corpus no respondería, según Chirinos, a la idea de establecer un canon de las letras peruanas sino que:

(...) al ser diseñada por creadores (y no por académicos ni críticos), se hace visible el camino trazado por Vallejo y Eguren, pero también -y esto es lo más importante- el camino a seguir por los poetas peruanos, continuando una tradición que, hoy por hoy, es reconocida como una de las más sobresalientes y fecundas en lengua española. Tal vez lo que se propusieron Eielson, Sologuren y Salazar Bondy fue señalar el modo en el que esperaban ser leídos por sus contemporáneos y por las generaciones futuras. (2013: s/n)

Durante estos últimos años en Lima codirige junto a Jean Supervielle la revista *El correo de Ultramar*, frecuenta la Peña Pancho Fierro y firma el manifiesto del Grupo Espacio, asociación que pretende la renovación de la arquitectura en Perú. Su adhesión al “Manifiesto de expresión de principios” de dicha agrupación resulta relevante porque muestra cómo desde el principio su acercamiento al arte abarca diferentes lenguajes y cómo participa activamente en los movimientos de renovación artística de la Lima de finales de los 40. Entre los firmantes estarían también Xavier Abril, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy o Fernando de Szyszlo, hecho que traduce el profundo contacto entre las artes en este periodo de las artes peruanas.

Pero hay otro aspecto clave en dicho manifiesto. Entre sus líneas aparece:

Libre de manifestaciones puramente emocionales halla un nuevo sentido de sinceridad. Abandona las formas exteriores en su expresión escuetamente epidérmica y decorativa para tomarlas como productos de un fondo en comunicación con la sustancia. Olvida los convencionalismos académicos de un todo social jerarquizado en simple actitud de superficie, y se revela tocado de una angustia vital decididamente metafísica. Es decir, vuelve a encontrarse como valor humano primordial.⁶

Este trabajo de purificación, de anulación del ornamento dentro de la obra artística, se traducirá también al campo de la poesía de esos años, como lo muestra una obra como *Doble diamante*, la última escrita en Lima, con la que inicia un paulatino desprendimiento del fastuoso lenguaje de tinte modernista que llevará a sus últimas consecuencias en los años 60.

Otro decisivo premio llegaría en 1948, el III Premio Nacional de Teatro por la obra *Maquillage*, publicada de forma parcial en la revista *Espacio* y que se estrenaría el 25 de mayo de 1950 en el teatro de la Asociación de Artistas Aficionados, dirigida por Joaquín Roca Rey. La obra sería censurada y prohibida; habrá que esperar a 2012 para su primera edición completa realizada por Ricardo Silva-Santisteban.

⁶ El *Manifiesto* completo se puede encontrar en: <http://habitar-arq.blogspot.co.at/2008/12/agrupacion-espacio-manifiesto-1947.html>.

El mismo año de su primera exposición en la Galería de Lima, la única existente por entonces en la capital peruana, el poeta logra una beca del gobierno francés y va a París. Allí encontrará el París de la posguerra, con Sastre y su existencialismo humanista, en el que el hombre está condenado a elegir, el absurdo de Camus, el cine de Marcel Carné y Robert Bresson, los surrealistas y Jean Cocteau. La revolución del lenguaje cinematográfico que desembocaría en la Nouvelle Vague tiene una profunda influencia en la transformación que el lenguaje poético eielsoniano sufre en esa época. Desde la mezcla entre lo onírico y lo real del cine experimental y profundamente pictórico de Cocteau, hasta el uso de la cámara como agente y no mero receptor que planteara ya en 1948 Alexandre Astruc en su célebre artículo “Nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo”, el cine será en la Francia que se despliega ante los ojos de Eielson paradigma de la libertad creadora.

En el plano pictórico, si las primeras obras de Eielson mostraban la influencia de Miró y Klee, la etapa parisina supone el descubrimiento de Mondrian. Eielson entra en contacto con Raymond Hains, quien en 1948 acababa de exponer sus fotografías abstractas, de fuerte influencia surrealista. Pronto expone sus trabajos abstractos en el Salon des Réalités Nouvelles, donde conocerá al artista Raymond Hains, a quien le unirá a partir de entonces una fuerte amistad. Gracias a él entrará en contacto con Pierre Restany, autor de los manifiestos del Nouveau Réalisme y que, con el tiempo, se convertirá en su mentor.

Su producción literaria europea arrancará en París, en 1949, con el poema *Primera muerte de María*, “parábola a la vez mística y blasfema” (Oviedo, 2002: 215) que vivirá numerosas transformaciones a lo largo de la obra de Eielson. Tras ver la luz en 1958 en

una primera versión en el nº2 de la revista *Literatura*, el texto definitivo aparecería en las tres ediciones de *Poesía escrita*.

De París parte a Ginebra con una beca de la UNESCO, en este caso para el desarrollo de su labor periodística, y allí escribirá en 1950 *Tema y variaciones*, “gran resumen de la lírica contemporánea” que, según Oviedo (Oviedo, 2002: 215), será la obra con la que se inicie el estilo neovanguardista del autor. Si bien algunos de los poemas se publicaron sueltos en los años posteriores⁷, de nuevo será *Poesía escrita* la obra que posibilitará la lectura del conjunto completo.

Tras su breve estancia en Suiza, en la que se interesará por la escritura teatral bajo la influencia de Brecht, en 1951 Eielson descubre Italia de la mano de Javier Sologuren en el marco de unas vacaciones estivales, descubrimiento que supondrá para el autor mucho más que un mero enriquecimiento cultural. Como afirma Martha Canfield, “comprendió que había encontrado su tierra de elección” (2002: 19).

En 1952 se traslada a Roma donde recibe una beca para realizar un curso de dirección cinematográfica en el Centro Experimental de Cinematografía Cinecittá, la escuela de cine más antigua del mundo. En esa primera etapa italiana expone sus “móviles” y “estábiles” en 1953 en la Galleria dell’Obelisco, en la que conocerá al que será su compañero para el resto de su vida, el pintor Michele Mulas.

⁷ Padilla recoge cómo los dos primeros poemas que vieron la luz fueron “Caso nominativo” y “Misterio”, ambos en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (Lima, 14 de junio de 1953). Tras estos, habrá que esperar hasta la década de los setenta para encontrar otros poemas publicados de forma suelta (“Metamorfosis”, “Cero”, “Poesía en forma de pájaro”,...).

En la capital italiana escribe otro de sus poemarios fundamentales, *Habitación en Roma* [1952], al que seguirán *Mutatis mutandi* [1954] –que se publicará en una plaqueta de 80 ejemplares–, *Noche oscura del cuerpo* [1955]⁸ –en su primera versión, ya que la definitiva no llegaría hasta 1989–, *Eros/iones* [1958], *De materia verbalis* [1957-58] –que se publica completo por primera vez en la versión de *Poesía escrita* de 1998–, *Naturaleza muerta* [1958], *4 estaciones* [1960], *Canto visible* [1960] y *Papel* (1960), apareciendo solo estos tres últimos en la edición de *Poesía escrita* de 1976.

En 1959 escribe *Acto Final*, una breve obra teatral casi imposible de representar presidida por una Marilyn Monroe que desciende de su propio retrato, publicada en el n° 94 de la revista *Casa del tiempo*, en 1990, y que aparece incluida en la edición de *Poesía escrita* de 1998.

También de esta primera etapa italiana datan sus dos novelas, *El cuerpo de Guliano* –publicada en México en la editorial Joaquín Mortiz en 1971 gracias al empeño de Octavio Paz y posteriormente traducida al francés por Albin Michel en 1980– y *Primera muerte de María*, que no se editaría en su totalidad hasta 1988 y que anteriormente había aparecido de forma fragmentada en algunas revistas. Así, el primer capítulo que vio la luz fue el titulado “11 de setiembre de 1980”, publicado en el n° 8 de la revista *Hueso Húmero* (1981), número en el que se hacía una encuesta a distintas personalidades

⁸ Probablemente *Noche oscura del cuerpo*, incluida en las ediciones de 1989 y 1998 de *Poesía escrita*, sea la obra de Eielson que presenta un mayor número de variantes. En el citado repertorio bibliográfico elaborado por Padilla, éste señala cómo la edición francesa de 1983, editada como suplemento del n°9 de la revista *Altaforte*, presentaba una estructura tripartita que desaparece en las posteriores ediciones. El título de la primera parte era *El cuerpo escrito*, el mismo título con el que un año antes la misma revista *Altaforte* en su n°7 había publicado los poemas “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo multiplicado” y “La masturbación es un caballo blanco”; el mismo título bajo el que en 1980, en el número 43 de la revista *Vuelta*, habían aparecido los poemas “Cuerpo ocupado” y “Cuerpo vacío”.

culturales titulada “¿Por qué no vivo en el Perú?”. Más tarde, se reproduciría toda la novela en la revista *more ferarum*, (números 3, 4, 5 y 6).

En los cuatro años siguientes a la composición de *Acto final*, Eielson abandona temporalmente la producción literaria para centrarse en la visual. Son unos años de marcada presencia internacional, como muestra su participación en la exposición *Art Latino-american* (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris) o en el Premio Carnegie de Pittsburg (ambos en 1961) o numerosas exposiciones en Italia, como la realizada en la prestigiosa Galleria Lorenzelli de Milán. En 1964, coincidiendo con su participación en la Bienal de Venecia, retoma la labor poética con *Ceremonia solitaria*, que se publicaría por primera vez como conjunto en la edición de 1989 de *Poesía escrita*, aunque algunos poemas ya habían aparecido en la primera edición de *Noche oscura del cuerpo*.

A partir de este momento, como se estudiará más adelante, su poesía entrará en una fase más conceptual, orientada cada vez más hacia la plasticidad de la obra literaria, en un diálogo continuo entre las diferentes artes. No resulta casual que coincida en esta época su descubrimiento del Budismo Zen, de la mano del poeta James Merrill, con un nuevo periodo en su producción poética caracterizado por un profundo proceso de purificación del lenguaje, desnudándolo hasta, como sugiere Canfield, “hacerlo desaparecer completamente en el puro signo gráfico” (*n u / d o*: 182).

Al mismo tiempo que su lenguaje poético se vuelve a transformar –de este periodo datan tres poemarios escritos en Roma que no aparecerían publicados de forma íntegra hasta *Poesía escrita: Ceremonia solitaria* [1964], *Pequeña música de cámara* [1965] y *Arte poética* [1965]–, a finales de la década de los cincuenta se produce un cambio de

rumbo en su quehacer plástico cuyas repercusiones en el campo literario serán de enorme trascendencia. Se trata de la incorporación del paisaje peruano y a través de él, del legado del arte prehispánico a su labor creadora. Tras el abandono del geometrismo abstracto que caracterizaba su producción anterior, la superficie del cuadro se va poblando primero de materiales naturales que, paso a paso, van construyendo un paisaje concreto y reconocible: la costa peruana. Eielson, en un primer momento, se hace traer desde Perú materiales como arena, mármol o restos animales para elaborar sus obras pictóricas. Y, aunque la presencia de lo peruano en la producción eielsoniana es el eje del primer capítulo de esta investigación, conviene destacar aquí que es a través de la pintura, del carácter matérico de ésta, como se produce este reencuentro con la tierra natal.

Poco a poco, el “paisaje infinito” de la costa se irá poblando de seres humanos reducidos a la indumentaria. Si el vestido ya había aparecido en la novela como eje, por ejemplo, en la secuencia del *striptease* protagonizada por Lady Ciclotrón en *Primera muerte de María*, se alza ahora como elemento esencial de una serie de obras plásticas en las cuales aparecerán todo tipo de prendas de vestir manipuladas por el genio creador y liberadas así de la atadura del cuerpo para mostrar su propio lenguaje desde la más absoluta originalidad creadora al quedar sintetizado en su mero plano material y ser reducidas al tejido.

El siguiente paso vendrá propiciado a través de la experiencia onírica, como el propio Eielson señala en *El diálogo infinito*, ya que será en sueños como surja la figura del nudo. Este símbolo, que da título al primer capítulo, constituye el núcleo de la presencia de lo peruano en la obra de Eielson. El nudo, como se analizará más adelante, simbolizará la fusión con el origen de América y, a través de él, con el origen del hombre.

El acto de anudar, constante de todas las civilizaciones, arquetipo repleto de connotaciones místico-filosóficas, llegará a inundar tanto su obra plástica como literaria, así como diversas *performances* y *happenings*⁹.

Los primeros nudos eielsonianos se expondrán en la Bienal de Venecia de 1964 y un año después aparecerá su primera “escultura”. Realizada en Roma, la *Scultura di marmo con fuoco interno*, fue la primera de las denominadas “esculturas subterráneas”, a las que seguirían otras en 1967 y 1968 –*Skulptur mit comprimierter Stimme*, *Time sepulture* y *Sculpture lumineuse* –esta última durante las barricadas de mayo del 68 para representar la resistencia de los estudiantes frente a la policía. Enterradas simultáneamente en puntos diferentes del globo en la noche del 16 de diciembre de 1969 y concebidas como movimiento “planetario” dentro de la muestra Plans and Project as Art en la Kunsthalle Bern, “el acta de nacimiento del arte conceptual” según Restany (*n u / d o*: 238), constituían, como describe Eielson (Forgues, 1988: 92), la “descripción de un objeto irrealizable, impreso en una hoja de *rodoid* transparente, cada una de diferente color y escrita en la lengua del lugar en cuestión”. Esos “libros-objetos ilegibles” supondrán una fusión extrema de la literatura y las artes visuales, asumiendo a la tierra, en palabras de Rowe, como “el espacio de su acción” (*n u / d o*: 414). Sin ejecución quedaría la escultura proyectada para ser enterrada en la luna, proyecto para cuya realización escribiría Eielson a la NASA.¹⁰

⁹ En cuanto al uso del término *performance* conviene resaltar la puntualización que Eielson hace en una entrevista: “Hace un tiempo hacía lo que se llamaban *performances*, que tampoco hago ya. Ahora a este tipo de cosas las llaman los críticos “instalaciones”, pero las mías no son estáticas sino que a veces incluyen movimiento y se desarrollan en espacios interiores, lo que yo llamo “espacios privilegiados”, que son los espacios reservados de la cultura, que son pocos; y los espacios exteriores, urbanos, que están reservados a la vida cotidiana” (Zapata: 94).

¹⁰ En 1969, Eielson envió su proyecto de escultura utópica “Tensión lunar” a la NASA y a la institución espacial de la URSS. Como recoge Emilio Tarazona (2004: 27), el propio director del programa Apolo, Sam C. Phillips, fue el único que contestó a su propuesta detallándole por qué resultaba inviable el traslado a la luna de la obra.

Numerosas exposiciones se suceden en esos años: Colectiva Galleria La Salita (Roma), Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur (Niza), Salon des Comparaisons (París), New Acquisitions del Museo de Arte Moderno (Nueva York),... Tras una nueva participación en 1966 en la Bienal de Venecia, se suceden numerosos proyectos cercanos al *performance* como el *Concierto de la paz* y el *Concierto Urbe et Orbi* (Forgues, 1988: 92), las poesías recitadas en el metro de París (Sánchez, 1972: 167) o el *Ballet subterráneo*, *performance* realizada en colaboración con Ivonne Hastings en 1971 de nuevo en el metro parisino donde “en una hora de gran afluencia invitaron a los pasajeros a tomar una copa de vino, a cantar todos juntos y luego a cenar” (*n u / d o*: 55).

En los años siguientes volvería a tomar parte en la Bienal de Venecia, en 1972 – con una *performance* basada en *El cuerpo de Giulia-no–* y en 1988. Un año después de su muerte, en 2007, dicha Bienal le rendiría homenaje en la exposición *La extensión imaginaria*, organizada por el Pabellón Ítalo-americano.

A partir de 1971 y hasta 1976 vuelve a producirse una pausa en su trabajo literario, dedicándose a numerosas *performances* que serían presentadas en la Kunstakademie Düsseldorf, la Galleria del Collegio Cairolì, la Universidad de Pavía, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, la Documenta V de Kassel o en los Juegos Olímpicos de Munich, entre otros.

También por estos años vuelve a París, donde conocerá al maestro Zen Taisen Deshimaru, encuentro que marcará profundamente el quehacer artístico de Eielson hasta el final de su vida y cuya influencia en la obra final de Eielson será objeto de estudio en el último capítulo de la presente Tesis.

Evidentemente, antes de mi encuentro con Deshimaru, ya había leído todos los libros disponibles sobre el tema; pero fue sólo la presencia física del maestro la que, en algunos diálogos y pocas horas de meditación, me liberó para siempre de las amarras que condicionan la vida de los hombres, en ésta y en cualquier otra sociedad. Seguramente había en mí ya una fuerte predisposición al respecto, pero creo que no habría tomado una conciencia tan clara de todo eso sin la extraordinaria lección de Taisen [...] Desde entonces, paulatinamente, me fui deshaciendo de todo lo que percibía como superfluo, sea en mi vida privada que en mi trabajo.

(*n u / d o*: 56-57)

Su vuelta a la producción literaria coincide con su regreso temporal a Perú para investigar el arte prehispánico. Fruto de esta investigación serán los ensayos “Puruchuco” (Lima, 1980); “El arte y la religión Chavín” (Lima, 1982), “Escultura precolombina de cuarzo” (Caracas, 1985) y “Luce e trasparenza nei tessuti dell’antico Perú” (Bergamo: 1988).

En 1976, la aparición de la primera compilación de su obra, editada por Ricardo Silva-Santisteban y que llevaría por título *Poesía escrita*, le daría a conocer en el ámbito latinoamericano (Sánchez Hernani, 2008: s/n). En 1989 la editorial Vuelta de México, bajo la dirección de Octavio Paz, publicaría una segunda edición corregida y aumentada. Por último, cabe señalarse las dos ediciones de *Poesía escrita* realizadas por Martha Canfield, publicadas en 1993 y 1998, la primera de ellas en italiano y publicada en Florencia y la segunda publicada en Bogotá.

Tras su paso por otros países latinoamericanos, desembarcaría en Nueva York en 1978 con Michel Mulas, donde permanecerá un año becado por la fundación Guggenheim en el área de literatura. Al año siguiente realizará la exposición “Nudos” en el Museo de Arte Moderno de México. Tras su periplo americano (exposiciones en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1986, participación en la III Bienal de Trujillo en 1987,...) Eielson y Mulas se instalarán definitivamente a finales de los 70 en Milán, donde permanecerán hasta el final de sus días, pasando el verano en Cerdeña, en la casa heredada por Mulas en la provincia de Nuoro.

En 1983 ve la luz por primera vez *Noche oscura del cuerpo* (en edición bilingüe español-francés, con la traducción de Claude Couffon). La versión definitiva se publicaría seis años después en Lima en la editorial Jaime Campodónico.

En 1987 participa en la III Bienal de Trujillo¹¹ y, al año siguiente, el Fondo de Cultura Económica en México publica *Primera muerte de María*. De ese mismo año data su participación en la III Bienal de La Habana. En 1994 publicará *Ptyx*, que había escrito en su estancia en París catorce años antes.

Entre 1994 y 1998 escribe *Sin título*. Dos años antes, entre 1990 y 1992 ha escrito también en Milán *Celebración*, que se publicará en 2001, colección de 5 poemas largos, presididos por el homenaje a figuras centrales del arte como Charlie Parker y Van Gogh. Al año siguiente publica *Nudos*.

¹¹ Esta sería su última visita al Perú.

En el año 1997 y organizado por el hispanista William Rowe, el King's College de la Universidad de Londres celebra el primer simposio interdisciplinario dedicado al conjunto de su obra, que llevará por título *Nudos y des-nudos*.

En el Perú, el siglo XXI arranca con dos acontecimientos claves para la difusión de la obra eielsoniana en el contexto hispanoamericano. En el año 2000 la revista *more ferarum* publica en su número 5/6 un monográfico dedicado a Eielson. Un año más tarde, la directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Mihaela Radulescu, propone a Emilio Tarazona organizar un homenaje a Eielson, que coincidirá con un coloquio dedicado a su obra completa.

En el año 2002 aparecen dos volúmenes imprescindibles para el estudio de la obra eielsoniana. Por un lado, el de la estudiosa Martha Canfield, *Nudos y asedios críticos*, en el que además de un selecto bloque de artículos críticos incluirá poemas inéditos de Eielson. Por otro lado, José Ignacio Padilla publicará el volumen *n u / d o. homenaje a j. e. Eielson*, en cuyas más de 600 páginas se recogen gran parte de los ensayos eielsonianos además de un abundante corpus crítico.

En 2003, el mismo año que se publica en Italia el poemario visual *Canto visibile* en edición bilingüe a cargo del mecenas Giuliano Gori, con ilustraciones de Michele Mulas, la editorial Ave del Paraíso publica una cuidada antología a cargo del poeta José Miguel Ullán titulada *Vivir es una obra maestra*, título que parafrasea la *performance* que realizó en Lima en 1978 bajo el título *Dormir es una obra maestra*.

En 2004 Luis Rebaza publica *Arte poética*, un volumen de más de 700 páginas que reúne por primera vez completos los principales poemarios de Eielson, *El cuerpo de*

Giulia-no y *Acto final*, así como abundante material gráfico de su obra plástica. El mismo año Emilio Tarazona publica *La poética visual de Jorge Eielson*.

En 2005, coincidiendo con la obtención del premio Teknoquímica, en la Galería del ICPNA, la editorial Pre-textos publicaría su última obra, *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, verdadero canto al amor sin ambages, escrita tras la muerte de Mulas, “el Rey de Gardalis”, acaecida el 19 de diciembre de 2002 tras una larga lucha contra el cáncer.

La muerte de su compañero le provoca una profunda depresión y su salud empeora drásticamente, a pesar de lo cual sigue trabajando afanosamente. Un nuevo descubrimiento marcará profundamente su vida cumplidos ya los ochenta años. A través de un correo electrónico desde EE.UU, descubre que su padre no murió siendo él niño, como le habían contado, sino que se volvió a su patria y formó allí una nueva familia. El hecho de tener una hermana, también artista, al otro lado del mundo sería una gran revelación que le llenaría de alegría y le ayudaría a mitigar la soledad.¹²

“El prototipo de artista completo” (Oviedo, 2002: 213), fallecería el miércoles 8 de marzo de 2006, en Milán, a punto de cumplir los 82 años. Sus restos se encuentran, por expreso deseo suyo, en el Cementerio de Barisardo, en Cerdeña, junto a los de Michele Mulas.

¹² Olivia Eielson, nacida en Minesota, es artista plástica e investigadora feminista. Actualmente es Presidenta Honoraria del Centro Studi Jorge Eielson en Florencia.

En julio de 2007 se crearía, bajo la presidencia de Martha Canfield, el Centro Studi Jorge Eielson con sede en Florencia. Entre sus objetivos destaca la conservación y difusión de la obra eielsoniana y la promoción de actividades que favorezcan el diálogo entre la cultura latinoamericana y la europea. En colaboración con la Universidad de Florencia esta institución organizó del 3 al 5 de junio de 2014 la muestra *Jorge Eielson. Gesti ancestrali e forme attuali*, cuyo acto de inauguración estuvo presidido por el director del Comité Científico, Mario Vargas Llosa.

1. El nudo

1.1 Eielson en el marco de la generación del 50. El arte frente a la barbarie.

Tras el gobierno de Manuel Prado Ugarteche marcado por una política de apertura –legalización del APRA, creación del Frente Democrático Nacional– y el fenómeno de la migración masiva del campo a las grandes urbes, especialmente a Lima, en los años 40, a mediados de esta década triunfa en las urnas José Luis Bustamante y Rivero a la cabeza del Frente Democrático con un programa de reformas democráticas que, si bien en un principio contaría con un amplio apoyo de las fuerzas políticas, tendría que enfrentarse en 1947 a una profunda crisis que desembocaría en un golpe de Estado protagonizado el 27 de octubre de 1948 por el general Manuel Odría, antiguo Ministro de Gobierno. Tras el golpe, Odría organizó una Junta Militar de Gobierno (1948 – 1950) que estableció en Perú una cruenta dictadura militar, entre cuyas premisas estaría la supresión de cualquier tipo de fuerza opositora al régimen. Esta revolución contra Bustamante y Rivero, como recuerda el pintor Szyszlo (Batalla, 2009: 4), sería la gran desilusión que marcaría a la Generación del 50.

Dos años después del pronunciamiento castrense de Arequipa, Odría se presentó, tras eliminar a toda la oposición, en un intento de consolidar su régimen bajo una apariencia democrática, como único candidato a la presidencia. El resultado de aquellas elecciones (el 100 % de los votos a favor del dictador) da cuenta de su transparencia. La dictadura de Odría duraría todavía hasta 1956 y bajo ella se alcanzarían unos niveles de censura nunca vividos antes en Perú. De todas las manifestaciones literarias, la poesía es en esos años el único género que logra mantenerse presente en la vida cultural peruana,

debido a su capacidad para adaptarse a las limitaciones marcadas por la dictadura, apareciendo en los suplementos culturales y revistas literarias, así como en los recitales poéticos o en las pequeñas tiradas. A los autores que protagonizan este movimiento, esta “respuesta creadora a la barbarie de la destrucción” (Oviedo, 1998: 155), nacidos entre 1920 y 1935 y cuya actividad poética arranca en torno a 1950, la crítica los ha denominado “Generación del 50”.

El primer punto de reunión del núcleo fundador de esta generación sería la librería fundada por el coronel Juan Ayza Borgoños, antiguo coronel del ejército republicano español y asistente personal del presidente Manuel Azaña. De allí pasarían más tarde a la peña Pancho Fierro, propiedad de Alicia y Celia Bustamante, esta última esposa de José María Arguedas. Fundada por Alicia Bustamante en la plaza San Agustín de Lima, con el objetivo de exponer las piezas de arte popular de su colección personal, la peña Pancho Fierro sería punto de reunión de varias generaciones: junto a los jóvenes creadores allí acudirán Moro, Adán, y figuras de las letras hispánicas como León Felipe, Pedro Salinas o Pablo Neruda. Así, en contacto con las generaciones anteriores y con el arte precolombino, autores como Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson empezarían a fraguar una de las mayores revoluciones creadoras de la historia del Perú.

En la Peña no sólo se conversaba de literatura, sino del arte en general y la política, “de matices de izquierda”, como recuerda Szyszlo:

(...) lo único que rechazábamos ferozmente era el franquismo.
Cantábamos el himno de la República española y todo eso. Había un

ambiente favorable, pues había llegado a Lima la compañía de Margarita Xirgu, y varios de ese grupo se quedaron definitivamente en el Perú, como Edmundo Barbero y Santiago Ontañón, éste último, el decorador de Margarita y uno de los más asiduos a la peña Pancho Fierro. (Batalla, 2009: 4-5)

De ahí que, en un primer momento, se les asociara con los temas de actualidad y “con cierta tendencia izquierdizante” (Oviedo, 2002: 213).

Se configuraba así el primero de los grupos, al que la crítica del momento denominaría “Neovanguardista”, formado por estudiantes de letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que colaboran en la revista *Las Moradas*, dirigida por Westphalen. Los primeros poemarios de este grupo se enmarcan en torno al final de la II Guerra Mundial: Jorge Eduardo Eielson (*Canción y muerte de Rolando*, 1943), Javier Sologuren (*El morador*, 1944), Sebastián Salazar Bondy (*Voz desde la vigilia*, 1944) y Blanca Varela (*Ese puerto existe*, 1949-1959).

Muchos de los miembros del grupo partirían alrededor de 1950 al exilio. Blanca Varela y su marido, el pintor Fernando de Szyszlo, irían a París en 1949, el mismo día de su boda, donde entrarían en contacto con el existencialismo y con autores como Octavio Paz o Julio Cortázar. Allí se reencontrarían también con Jorge Eduardo Eielson, que nunca regresaría al Perú. Por su parte Javier Sologuren partiría en 1948 a México y de allí, más tarde a Suecia.

Al mismo tiempo, en 1945, se forma el grupo literario universitario Penta-Ultra en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que posteriormente se llamaría

“Poetas del Pueblo”. Entre sus filas estarían: Gustavo Valcárcel, Luis Carnero Checa, Guillermo Carnero Hoke, Eduardo Jibaja, Alberto Hidalgo, Alberto Valencia, Antenor Samaniego, Manuel Scorza, Julio Garrido Malaver, Ricardo Tello, Mario Puga, Mario Florián y Felipe Neira.

Poco después entrarían en escena otros nombres de la misma promoción: Raúl Deustua (*Un mar apenas*, 1955), Pablo Guevara (*Retorno a la criatura* 1957), Alejandro Romualdo (*La torre de los alucinados*, 1949), Carlos Germán Belli (*Poemas*, 1958), Francisco Bendejú (*Arte menor*, 1960), Wáshington Delgado (*Formas de la ausencia*, 1955), Efraín Miranda (*Muerte cercana*, 1954), Pablo Guevara (*Retorno a la criatura*, 1957), Manuel Scorza (*Las imprecaciones*, 1955), José Ruiz Rosas (*Sonetaje*, 1951), Leopoldo Chariarse (*Los ríos de la noche*, 1952), Pedro Cateriano (*La siesta del haragán y otras indiscreciones*, 1978), Yolanda Westphalen (*Palabra fugitiva*, 1964), Juan Gonzalo Rose (*La luz armada*, 1954)..., hasta completar un grupo poético que hoy es calificado por la crítica como una de las más altas cimas de la poesía latinoamericana. Todos ellos se caracterizarían, en los primeros años de su quehacer poético, por una notable influencia de la generación anterior, especialmente del movimiento surrealista, y por un temprano reconocimiento en su propio país, como muestra el hecho de que en 1945 Eielson ganara el Premio Nacional de Poesía por *Reinos*, tres años más tarde se alzara con él Valcárcel con su poemario *Confín del tiempo y de la rosa*, Washington Delgado lo ganará en 1953, Carlos Germán Belli, en 1962, ...

Si bien la crítica se muestra unánime al englobar a Eielson dentro de esta generación, el propio autor cuestiona dicha clasificación, apuntando cómo ésta responde más a un criterio cronológico que a una verdadera comunión estética o ideológica. En

1981, en una entrevista realizada por Abelardo Oquendo, señalaba ya la falta de una tendencia artística o ideológica común a todos ellos:

No me veo en ningún grupo ni generación. Si las circunstancias históricas, geográficas, literarias o humanas me han ubicado en un determinado momento y en un determinado lugar junto a personas que, aparte de ser grandes amigos, son magníficos poetas, ello no quiere decir que yo comparta cabalmente sus ideas ni su visión del mundo. Me siento sinceramente, y desesperadamente, solitario. (*n u / d o*: 411)

En cuanto al problema generacional, quizá sea la obra de Miguel Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*, la que propone un abanico más amplio de los miembros que componen el grupo, estipulando como único criterio el haber nacido en Perú entre 1920 y 1935 (1988: 49). Así, su larga lista comprende los diversos movimientos literarios que se dieron alrededor del 50 –el “Grupo renovador Alkamari”, de Cuzco; el “Avanzada Sur”, de Arequipa; “Peña del Mar” y “Bahía”, ambos de Trujillo; el “Grupo Yunga”, de Chiclayo; el grupo “Piedra y nieve”, de Huaraz; “Hora Cero” y “Raíz de Piedras”, ambos establecidos en Huancayo; el “Grupo Liberación” de Talara y el “Grupo Intelectual 1º de Mayo”, afincado en Lima y al que pertenecerán Eielson, Sologuren y Bondy– englobará un total de 264 nombres, la mayoría de ellos pertenecientes a la mediana y pequeña burguesía, y abarcará más de 400 publicaciones.

En su estudio, Gutiérrez apunta la pertenencia a una época y un contexto social como principal factor constitutivo del grupo (1988: 27), configurándose como una especie de “versión peruana” (1988: 39) de la generación de la segunda posguerra, que comparte dos rasgos comunes con sus coetáneos a lo largo de toda Latinoamérica: “la crítica de la

realidad opresiva latinoamericana con una modernización general del lenguaje y las técnicas y un anhelo de universalización mediante la superación de los últimos regazos del regionalismo” (1988: 41).

En cuanto a si la Generación del 50 cumple los principios establecidos por Petersen y las características expuestas por Pedro Salinas en su famosa conferencia de 1935, cabe señalar aquí el análisis realizado por Juan Jesús Payán Martín en su tesis doctoral *Washington Delgado: Un poeta peruano de la Generación del 50*, análisis tras el cual se puede afirmar que la llamada Generación del 50 cumple prácticamente todas las premisas: nacimiento en años poco distantes, homogeneidad en su educación y formación, relaciones personales entre sus miembros, caudillaje por parte de algún personaje que sirva de guía espiritual e ideológico, existencia de un acontecimiento generacional que los aglutine y genere en ellos un estado de conciencia colectiva, revelación de un lenguaje inter generacional y anquilosamiento de la generación anterior.

Si bien en el primer punto, como señala Payán Martín, la crítica oscila en torno a dos lapsos temporales –1916-1930 y 1920-1935– en ambos casos el período comprendido es de casi quince años.

Respecto a la homogeneidad en su educación y formación, destaca aquí el papel de las universidades –sobre todo la de San Marcos–, la Peña Pancho Fierro, las tertulias en el bar Palermo –a las que acudirían Alejandro Romualdo, Washington Delgado y Francisco Bendejú–, las revistas *Mar del Sur* y *Las Moradas*, y las editoriales Letras Peruanas –dirigida por Jorge Puccinelli– y La Rama Florida –dirigida por Javier Sologuren–, como aglutinantes generacionales. Como se deduce de lo expuesto más

arriba, el tercero de los puntos se cumple de forma clara, ya que se producen numerosos lazos e amistad entre los poetas del 50, amistad que se prolonga más allá del exilio, ya que además del autoexilio antes señalado, muchos otros miembros de la generación tuvieron que partir a un exilio forzado debido a su proximidad al APRA o al Partido Comunista. Tal es el caso de Francisco Bendejú, que sería expatriado a Chile, y de Gustavo Valcárcel, Juan Gonzalo Rose y Manuel Scorza, que partirían a México. Dicha amistad también superaría la supuesta segregación entre poetas “puros y “sociales” que parte de la crítica les atribuyó y que será analizada más adelante.

Más difícil de sostener es la existencia de un líder espiritual, ya que esta Generación tuvo numerosos maestros y guías, sin que haya una figura que inequívocamente desempeñara este papel para todos los miembros del grupo.

Por otra parte, y siguiendo las características apuntadas por Pedro Salinas, resulta obvio que el gran acontecimiento internacional que generó en ellos un estado de conciencia colectiva fue el final de la II Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, si bien no hay que dejar de lado el propio contexto peruano marcado por el inicio de la dictadura de Odría.

El último punto resulta, como corrobora Payán Martín, el más peliagudo de todos, pues, como resulta evidente analizando la obra de estos autores, no hay un discurso unitario. Sin embargo, podría apuntarse la tendencia generalizada de asimilación y superación de los códigos heredados —el surrealista, el vanguardista,...—, como rasgo común a todos los miembros del grupo.

En cuanto a los recursos estilísticos, Payán Martín señala la enorme variedad formal y lingüística que se observa en estos autores, tanto en el plano del discurso, donde se combina entre lo elevado y lo coloquial –aspecto clave de la influencia decisiva que tuvo la poética de Vallejo en todos los miembros del grupo–, como en la métrica, que abarca desde las formas tradicionales –el endecasílabo, el romance, las seguidillas, el heptasílabo y la silva– al verso libre y el poema en prosa, aspecto que enlaza a la Generación con la profunda renovación formal introducida por González Prada en la poesía peruana.

Si la poesía, como señalaba Yurkiévich, es “el instrumento más apto para explorar/explotar todos los recursos de expresión, de selección, de composición, toda la capacidad de transformación, toda la creatividad posible de una lengua” (1978: 166), los autores de esta Generación llevaron esta búsqueda a sus máximas consecuencias, haciendo de ella emblema de su actividad poética. Pues, aunque con el paso del tiempo, la Generación se fue desligando de la vanguardia tradicional, esto no supuso, especialmente en el caso de Eielson, un abandono de la experimentación ni un alejamiento del camino de búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo capaz de referirse a un mundo en continuo cambio y evolución. Lejos de cualquier sedentarismo o resignación, si algo caracteriza a la producción de estos artistas es la multiplicidad de lenguajes y registros, multiplicidad que tiene en Eielson uno de sus máximos exponentes.

Y este camino de búsqueda es común a Blanca Varela, Javier Sologuren, Francisco Bendejú, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel, Carlos Germán Belli, Washington Delgado,...

La ruptura o renovación de los lazos que unen el significante al significado, tendría como punto de arranque en la obra de Eielson el año 1950, con *Tema y variaciones*.

Entonces comprendí que no iba a poder continuar escribiendo poesía si seguía aceptando pasivamente las tradicionales convenciones del lenguaje. No sé si algo logré, pero después de esos textos pude enfrentarme con mayor seguridad al desafío de la realidad existencial que aparece por primera vez en *Habitación en Roma*. Esto quiere decir que el lenguaje verbal debe ser puesto a prueba continuamente, para revitalizarse y seguir funcionando. Más adelante, siguiendo este proceso hasta sus extremas consecuencias, en *Naturaleza muerta* las palabras se limitan a nombrar la realidad. Un poco más allá todavía y ellas desaparecen, convertidas en puros signos gráficos, abandonando la escena, es decir, el papel, a su vez humillado, maltratado, reducido a mero soporte material. Quizás no era necesario todo eso, pero a los 26 años mi furor renovador (o que yo consideraba renovador) era muy fuerte. (*n u / d o*: 51)

1.1.1 Literatura de combate vs. literatura de encanto

Una característica propia de la generación peruana según Gutiérrez será la radicalización de la división entre poetas “puros” y “sociales” (1988: 61) debido al contexto histórico que les rodea, la misma división que establece Siebenmann (1993:60), aunque dicha dicotomía se ve invalidada ya en la obra del propio Gutiérrez por la figura de Eielson, del que dirá que “paradójicamente, el más “impuro” y escatológico de los poetas resulta ser Eielson –considerado como paradigma de los poetas puristas” (1993:

64) y al que más tarde se referirá como “el primero entre los excelentes poetas de su generación” (1993: 84).

Estuardo Núñez, a su vez, si bien no habla de Generación del 50 sino de las nuevas generaciones que surgen entre 1940 y 1960 había planteado ya otra dicotomía, la que distingue entre “poesía conceptual” y “poesía de las cosas” (1965: 56). Surge de nuevo la ubicación incómoda de Eielson, que el crítico soluciona no incluyendo al autor en ninguno de los grupos.

O, por citar otro ejemplo, Luis Alberto Sánchez, en su *Introducción a la literatura peruana*, incluirá a Eielson dentro de los poetas “revolucionarios” junto a autores como Gustavo Valcárcel (1972: 159), mientras que Óscar Coello hará justo lo contrario. En una obra que adolece de cierto panfletarismo, establece una nueva dicotomía, esta vez centrada en los poetas que siguen la estela de Eguren, “la puerta de los ángeles” y los que siguen la de Vallejo, “la de los humanos” (1983: 201). A pesar de que Eielson situara a Vallejo entre sus diez autores favoritos, Coello lo coloca en la vía de Eguren (junto a Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, y Javier Sologuren). Por su parte Martos (2008: 117) establecerá una triple clasificación del grupo. Por un lado, sitúa a los “poetas platónicos” (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson,...), por otro lado, a los “poetas aristotélicos” (Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Gonzalo Rose,...) y, por último, habla de los “poetas sofistas”, entre los que incluye a Pablo Guevara.

Como se desprende del análisis de estas obras, la figura de Eielson resulta incómoda cuando la crítica desea establecer una división categórica entre los miembros

de la Generación. Pero no sólo su obra invalida dicha polarización; también el resto de los miembros del grupo, en menor o mayor medida, demostraron, a través de sus poemarios, la ineficacia de tal distinción. Todos ellos buscaron un acercamiento al hombre a través de un renovado lenguaje que huía de todo facilismo expresivo.

Poetas como Romualdo o Valcárcel, de marcado compromiso político y combativo, no desatendieron el plano formal ni abandonaron la conciencia de la expresión estética. Obras como *Confín del tiempo y de la rosa*, de Valcárcel, o *Habitación en Roma*, de Eielson, se mueven entre ambos polos, invalidando dicha oposición. Del mismo modo, la aparente desligación de lo peruano que se advierte en una primera lectura de Eielson, Varela o Eguren, no es sino un proceso de apertura hacia el género humano en general: una preocupación por la problemática sustancial al hombre.

No, querida Martha, no me refugio en la meditación, la música o la meditación pura, que conozco sólo desde afuera, obviamente. No vivo en una torre, ni de marfil ni de papel, como decíamos hace poco bromeando. Sucede que amo demasiado la especie humana y no puedo ignorar su lado mejor ni su conmovedora, desesperante, incomprensible necesidad.
(Canfield, 1995c: 87)

Aunque si bien es cierto que dentro los poetas peruanos de la época pueden establecerse distintos niveles de compromiso social inmediato, sería simplista señalar cualquier tipo de panfletarismo o, por el contrario, huida a una torre de marfil. Si en este grupo generacional son apreciables ambas tendencias –poesía social y poesía pura–, es evidente, tras analizar la obra de sus miembros, que ninguno de ellos escogió una de las opciones desligándose por completo de la otra. Es más, según afirma Anderson Imbert

(1993: 313), la propia concepción de la Generación supuso la superación de dicha distinción en poetas como Eielson, en el que se produce una perfecta fusión de ambas tendencias.

Otro crítico que se desliga de esta gruesa oposición es González Virgil, quien afirma que dicha dicotomía, si bien es apreciable en la teoría y en ciertas manifestaciones públicas, es negada por la obra de estos autores, ya que incluso en los poetas de un marcado acento social se observa una “alianza inseparable de esmero formal y testimonio crítico” (1984: 4).

Todo este debate en torno a la división en dos grupos de la Generación se vería zanjado en 1988 por el propio Eielson, cuando en el marco de una entrevista afirmaría que “se trata de una maniqueísmo ideológico-literario al que nunca he dado importancia” (Forgues, 1988: 90)

Sin embargo, en 1946, Eielson publica en *La Nación* un artículo titulado “¿Literatura de combate o de encanto?” en el que establece dos formas de entender la literatura. Así habla de una “literatura de combate”, que sigue la estela de Sastre —a quien Eielson reconoce su indudable maestría— y, por otro lado, de una “literatura de encanto”, que se libera del contexto histórico político en el que se produce para edificar un monumento a la belleza (1946c: 7).

Más radical había sido su artículo de 1945 publicado en *La prensa* el 7 de diciembre de 1945. En él, bajo el título “Apuntes”, Eielson se refería a la poesía social como “tiradas de palabras que no llegan a provocar ningún goce estético ni humano ni

social” y señalaba cómo estos poetas no son capaces de alcanzar la universalidad que sí lograron los textos de Vallejo (1945c: 5).

Siguiendo esta crítica, más de una década después, Vargas Llosa publicaría el polémico artículo “¿Es útil el sacrificio de la poesía?” como respuesta a la publicación de *Edición Extraordinaria*, de Alejandro Romualdo, artículo en el que Martos (1993: 10) sitúa el inicio de una polémica personal entre Romualdo, por una parte, y Oviedo y Vargas Llosa, por otro, que fue erróneamente interpretada por un sector de la crítica, que no dudó en establecer una división categórica e insalvable entre los miembros de la Generación en dos bandos, aspecto que corrobora Wáshington Delgado (Guerra, 2008: s/n) cuando afirma categóricamente que “no hubo ninguna polémica entre poetas puros y poetas sociales, jamás, nunca (...) en los recitales que entonces se celebraban participaban tanto los poetas “puros” como los “sociales”, todos juntos: no había ningún problema, todos eran amigos.” En un artículo posterior Martos zanja el tema al afirmar:

Todavía hay personas que creen que en el Perú, a mediados del siglo XX, hubo una polémica entre poetas puros y sociales. Tal discusión nunca ocurrió, aunque si hubo intercambio áspero de opiniones entre Alejandro Romualdo y algunos críticos que objetaban su poesía como Mario Vargas Llosa o José Miguel Oviedo. Eielson, que no estaba en ese momento en Lima, permaneció totalmente alejado de tal discusión. Vista su evolución personal, puede decirse que los temas que se pusieron sobre el tapete le son totalmente ajenos. Sin embargo, cuando en la década del setenta Abelardo Oquendo y Mirko Lauer publicaron una antología que se titulaba *Vuelta a la otra margen*, en la que se consideraba a Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín

Adán, Jorge Eduardo Eielson y Leopoldo Chariarse, fue inevitable que algunos pensasen en una especie de reagrupamiento de los poetas puros. Como lo ha demostrado a lo largo de su trayectoria, Eielson es al mismo tiempo puro y social, aunque en su caso, tales rótulos son más bien inexactos, digamos más bien que es un poeta cósmico, todo lo que ocurre, todo lo que existe, o todo lo que se sueña, le es interesante y bien podría incorporarse a su poesía. (Martos, 2009: s/n)

Porque lo que resulta innegable son los lazos de amistad y la profunda colaboración que se estableció entre los diferentes miembros de la Generación, tuvieran la tendencia que tuvieran.

Otro rasgo señalado como definitorio de la Generación del 50 peruana es la presencia de Vallejo. Si bien Gutiérrez señala como gran aporte del grupo su redescubrimiento y su estudio (1988: 68), es necesario señalar que hasta entonces la obra de Vallejo había sido de difícil acceso en el Perú. Incluso, como apunta Oviedo (1988: 158), la publicación póstuma de *Poemas humanos* de 1939 fue una edición parisina de apenas 250 ejemplares. No sería hasta 1949, con la edición de *Poesías completas* por parte de la editorial Losada cuando su obra fuera conocida por un público más amplio. Por tanto, analizando esta última fecha, el redescubrimiento del que habla Gutiérrez es más bien un verdadero descubrimiento del universo vallejiano, cuya impronta es rastreable en todos los miembros de la Generación.

Si la obra de Eguren les había abierto el camino de una profunda depuración del lenguaje poético, liberado de la “accesoriedad” modernista, la de Vallejo permite a los

jóvenes poetas “conciliar o unir estos dos caminos que muchas veces parecen separarse: el de la perfección artística y el de la aproximación a la realidad” (Delgado, 1980: 118).

Y los jóvenes poetas recogen las semillas vallejianas en un proceso de asimilación y no de copia. En todos ellos es posible escuchar los ecos de constantes vallejianas que serán objeto de análisis más adelante, como el amor al género humano, el humor de estirpe cervantina, la crítica a la cosificación humana, el fraternalismo, la utopía y la solidaridad ante el sufrimiento. Pero también las innovaciones de Vallejo en el ámbito del discurso son rastreables en los autores de la Generación, en especial, la incorporación de los registros populares en el cuerpo del poema.

Pero no es ésta la única tarea de recuperación de la poesía peruana emprendida por los poetas de la generación sino que su acción se amplía a la recuperación de los autores coetáneos a Vallejo, condenados hasta entonces a inhallables ediciones. Fruto de esta tarea surgieron las dos antologías más importantes de la época: *La poesía contemporánea del Perú* (Eielson/ Salazar Bondy/ Sologuren, 1946) y la *Antología general de la poesía peruana* (Romualdo/ Salazar Bondy, 1957), antologías realizadas por poetas en activo, poetas jóvenes que, como apunta Oviedo (1988: 158), quieren “dar a conocer quiénes eran sus padres literarios”. Pero este trabajo antológico no es simplemente una tarea académica de búsqueda de raíces a través del reconocimiento del pasado. Mediante las lecturas de los autores de los años 30, los jóvenes poetas inician un camino de retorno a la Modernidad, un “paulatino renacimiento de la aventura vanguardista” (González Virgil, 1984: 4), que, si bien ya se había manifestado en algunos poemas anteriores de Sologuren y Varela, irrumpe en ese momento en la obra de todos los miembros.

Consternados por la visión de los horrores de la contienda mundial, recogen el relevo de búsqueda expresiva de Eguren y Vallejo. Citando a Octavio Paz, “en cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada” (1985: 129).

A diferencia de otras generaciones anteriores, la del 50 comenzó su producción artística, no desde un principio de ruptura respecto a la generación anterior, sino de asimilación: asimiló los principales logros del Surrealismo para, a partir de ahí, comenzar la búsqueda individual de un lenguaje propio, en un momento en el que este movimiento había alcanzado ya las máximas cotas en Europa y cuando el propio Vallejo, sin duda elemento clave para su asimilación en Hispanoamérica, había desechado la utilidad de los hallazgos surrealistas en su artículo “Autopsia del Surrealismo”. El pintor Fernando de Szyszlo se refiere a esos años de descubrimientos:

Por primera vez descubríamos las cosas contemporáneamente a cuando sucedían: es decir, leíamos a Sartre o Camus cuando acababan de aparecer en Francia. Vivíamos eso que Octavio Paz decía, y que yo siempre repito: “Por primera vez fuimos contemporáneos de todos los hombres. (Batalla, 2009: 5)

Los nuevos autores emprenden un doble camino de continuación y renovación gracias a su profundo conocimiento de sus antecesores, lo que en palabras de Alberto Escobar (1973, 15) los convierte en la primera generación usuaria de una tradición en el Perú que, a su vez, enriquece con sus hallazgos el marco literario nacional. La poesía peruana, por primera vez, no practica aquella “literatura prestada” que tanto criticara Vallejo (1987: 204).

Junto a la presencia de Vallejo, la crítica señala la enorme influencia que sobre estos autores ejerció la literatura europea. Siguiendo el camino iniciado por los autores de entreguerras (Sánchez, 1981: 1574), descubrimos una nueva generación políglota, que bebe directamente de cinco fuentes europeas: la poesía francesa (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Paul Valéry, Saint-John-Perse, Verlaine,...), la británica (T.S. Eliot, Ezra Pound, Vachel Lindsay), la germánica (Brecht, Kafka, Rilke, Novalis, ...), la italiana (Ungaretti) y la española, especialmente la del Siglo de Oro y la de la Generación del 27. La luminosa paternidad (Forgues, 1988: 83) que Eielson confiesa respecto a Rilke, Rimbaud, Mallarmé o San Juan no es sino la punta del iceberg de la amplísima vinculación inicial y continuada de esta Generación respecto al panorama literario europeo, especialmente Francia e Inglaterra, que supuso el punto de partida común para estos autores, más próximos en sus inicios a los creadores europeos que a las voces americanas anteriores a la Conquista (López-Parada, 2000: 10).

1.1.2 El desterrado

Pero el carácter europeizante de esta Generación no la desvincula en manera alguna de su lugar de origen; la visión del emigrante que mira a su patria en la lejanía adopta un prisma más objetivo, que lo capacita para una crítica fría y constructiva, y, sobre todo, independiente del poder político de cada momento.

Y cuando te digo que viviendo en Europa he descubierto el Perú, no pretendo ser original. Todo el mundo dice que de lejos se percibe mejor la realidad de la propia tierra, y por algo será. (*nu / do*: 58)

El viaje a la especificidad de lo peruano, la búsqueda de unos orígenes esenciales es un camino de ida y vuelta para los autores de la Generación del 50. El alejamiento de su realidad geográfica y literaria para desembarcar en el mundo cultural de la Europa de la posguerra mundial, motiva un regreso a la tierra propia desde una nueva óptica, una óptica esencialista que, influenciada en primer término por el surrealismo, realiza un camino de introspección dentro de la tradición peruana, destruyendo los ejes espacio – temporales para recuperar la imagen mítica, la que se mantiene intacta tras el juego de espejos.

Este sentimiento de destierro que marca a esta Generación, este sentirse extranjero en la propia tierra, enlaza con el mito romántico del artista incomprendido, nos remonta a la disconformidad de Eguren respecto a la sociedad que le tocó vivir, (Higgins, 1993: 11), nos trae los ecos de *El extranjero*, de Sartre, de la obra de Camus y hermana a estos autores con los poetas exiliados españoles.

En el caso de Eielson, su largo exilio europeo, que se prolongará más de 50 años, no impide una presencia constante de lo peruano en su obra, si bien, como resultado de ese distanciamiento físico, su visión de la realidad social e histórica adoptará un prisma nuevo y único. José Miguel Oviedo (2006: s/n) defiende la tesis de que el alejamiento físico de Eielson determinó su desligamiento de la Generación del 50 y subrayó en él la marginalidad de su obra y la radicalidad estética de su mundo imaginario. Pero quizá sea un fragmento de la entrevista que en 1988 le realizaron Renato Sandoval y Hugo Salazar para *La República* titulada “El eterno retorno” el texto clave para entender su vínculo con Perú.

Porque yo creo que lo que hago es de veras peruano y está ligado íntimamente a mi idiosincrasia. Evidentemente hay en ello una dimensión universal, que es producto de mi vida y no necesariamente por el hecho de haberme ido a Europa sino por haber participado de algún modo en la cultura planetaria en movimiento. No se deja de ser peruano porque se habla inglés o francés. Yo no pienso en inglés ni en francés; pienso como peruano, definiendo a mi país. (*n u / d o*: 46)

1.2. Padre César. Vallejo en Eielson.

En esta búsqueda de los hilos conductores que configuran el nudo creativo de Eielson y dentro de este capítulo dedicado a analizar lo que se podría denominar como el “hilo peruano”, es necesario dedicar un apartado a la influencia de César Vallejo dentro de la cosmovisión eielsoniana. Dicha influencia, o más bien confluencia, como se explicará a continuación, se rastrea tanto en los ejes temáticos de ambos creadores, como en los mecanismos discursivos y la configuración de algunos símbolos claves en sus poéticas. Como señala D’Aquino: “Como si una misma sangre o una misma tristeza corriera por las líneas de ambos, independientemente de las formas literarias: hablamos de un parentesco más que de una influencia” (*nu / do*: 453).

Si bien la crítica ha señalado la profunda impronta del maestro de Santiago de Chuco en el Eielson de *Habitación en Roma*¹³, las confluencias que se pueden observar exceden los versos de este poemario y cuenta de ello da un poema de *Sin título*. En este poemario escrito en Milán entre 1994 y 1998, Eielson introduce un poema en el cual, por primera y única vez en toda su obra, vincula su quehacer creador a un sólo maestro, sin el cual, no le sería posible haber escrito alguna vez poesía, y ese maestro será Vallejo:

¹³ En la entrada del 16 de abril de 2011 titulada “Jorge Eduardo Eielson en el recuerdo (final)”, Fernández Cozmán afirma en su blog, *La soledad de la página en blanco*, que “en ambos poetas es posible encontrar las más representativas vertientes de la lírica peruana contemporánea”. Establece entonces un primer paralelismo entre el “legado modernista” presente en *Los heraldos negros* y la “impronta simbolista” de *Reinos*. Un segundo paralelismo es el que establece entre *Trilce*, “la cumbre de la literatura vanguardista” y el “imaginario neovanguardista” de *Habitación en Roma*, afirmando que si: “París significó la modernidad para Vallejo; Roma lo fue para Eielson. Resulta ilustrativo que ambos escritores concibieran algunos de sus más grandes poemas en Europa; sin embargo, siempre se respira allí una visión crítica de la modernidad occidental. Eielson critica el peligro nuclear y el reinado de la sociedad de consumo en Roma; Vallejo, por su parte, en “La rueda del hambriento”, retrata la miseria del migrante en París” (2011: s/n).

No me es posible escribir

Sin recordar

Por lo menos tu nariz padre César

No me es posible enterrar tu perfil

En una rima y nada más. El fulgor

Que pone en marcha mi esqueleto

Y tiñe mi sangre de rojo

No viene de las estrellas

Sino de ti padre César

Tú que ayunabas noche y día

En este mundo pero te nutrías

De universo ¿cómo hiciste

Para convertir tu sollozo

En pan de todos tu desesperación

En agua pura? (*VOM*: 373)

Vallejo –nieto de sacerdotes gallegos e indias chimú– y Eielson, con sus cuatro culturas, –española, italiana, sueca y nazca– son el fruto de un mestizaje cultural: sus antepasados provienen del Perú y de Europa y su trayectoria poética traza un exilio voluntario hacia el Viejo Mundo, exilio que en ambos casos no tendrá vuelta atrás. Eielson se ha referido a este “exilio voluntario” como el medio que le ha permitido “llevar a la práctica una suerte de nomadismo cultural ya substancialmente inscrito en nuestros orígenes” (*nu / do*: 447). Para él:

(...) ser latinoamericanos es ser hijos de varias culturas, de varias razas y horizontes y —aun con sus terribles laceraciones— tener confianza en el

futuro. En otras palabras: tener varias almas. Lo que —hoy más que nunca— significa ser todavía verdaderamente humanos, sin dejar de ser contemporáneos. (*nu / do*: 447)

Por su parte, Gutiérrez analiza este factor emparentando a Eielson con dos autores europeos, Cavafis y Cernuda, al señalar que todos ellos “comparten un doble exilio: el del territorio carnal y el de la patria” (Gutiérrez, 1988: 81). Este doble exilio guardaría una estrecha relación con el concepto de extraterritorialidad planteado por Steiner, quien considera la literatura moderna “como una estrategia de exilio permanente” y a sus creadores como “turistas infatigables que miran los escaparates en los que se exhibe toda la gama de las formas existentes” (Steiner, 2009: 218).

Si el Vallejo que llega a París en 1923 descubre la Europa posterior a la Gran Guerra, será la posguerra de la II Guerra Mundial la que acoja, también en el seno parisino, al joven Eielson. En la capital francesa ambos entrarán en contacto directo con las vanguardias, pero en ninguno de los dos, este descubrimiento supondrá una afiliación completa a corriente alguna. Como afirma en 1997 en “Defensa de la palabra. A propósito de ‘El diálogo infinito’”:

Nunca he formado parte de ningún movimiento, grupo o partido. Para bien o para mal, esa ha sido, y es todavía, mi circunstancia. Sólo el desarrollo de mis propias convicciones me ha llevado paulatinamente a un acercamiento con posiciones y personalidades representativas de determinados momentos históricos. Eso que los alemanes llaman con una sola palabra *zeitgeist*, o «espíritu del tiempo». Me ha sucedido primero

con Rimbaud, Rilke, Teilhard de Chardin, Kierkegaard, Vallejo, Eliot,
(...) (n u / d o: 446)

Tras los rasgos modernistas del primer poemario vallejjano y tras la impronta posmodernista del primer gran poema de Eielson late una cosmovisión romántica, en la que el hombre siente la orfandad ante un mundo hostil y ajeno: En ambos se encuentran “las interrogaciones al infinito y el soplo de cristianismo” que ya subrayara Vallejo en 1915 en su tesis universitaria *El romanticismo en la poesía castellana* (1954: 30). El papel predominante que en sus versos ocupan estas cuestiones hacen de sendos quehaceres poéticos una poesía metafísica donde se observa la constante presencia de “la obsesión del ser y la existencia, el tema del hombre temporal condenado a vivir su muerte, desgarrado entre el deseo y la imposibilidad del conocimiento absoluto” (Ferrari 1972: 10). La inspiración poética beberá directamente del ser humano, en toda su dimensión, pues, remitiéndonos de nuevo a la Tesis de Vallejo:

El degenerado y el virtuoso, el asceta y el sacrílego, el triste y el que vive entre sonrisas y placeres, el poderoso y el siervo, todos constituyen la esencia inspiradora y el objeto de la poesía. (1954: 30)

Desde el punto de vista cronológico, la relación entre ambos autores hay que ubicarla dentro del proceso de reivindicación de los “maestros antiguos” que llevaron a cabo los poetas del 50. Como se señalaba anteriormente, las voces poéticas de la generación anterior se convertían para estos jóvenes autores en el punto de partida para su propia producción poética. El caso de Vallejo, como se señalaba en el apartado anterior, se trató más bien de un descubrimiento. El hecho de que sólo a partir de 1949, con la edición de Losada de las *Poesías completas*, Vallejo empezaría a ser “una figura

establecida” (Oviedo (1998: 158), subraya el carácter precursor de la antología realizada por Eielson, Salazar Bondy y Sologuren en 1946, bajo el título de *La poesía contemporánea del Perú*, “la primera antología del país que intenta forjar un canon desde la modernidad literaria” (Rodríguez-Gaona: s/n). Si bien es probable que la finalidad, como se ha apuntado ya, no fuera exactamente la de la fijación de un canon, es necesario subrayar que en esta antología Vallejo ocupará un lugar de excepción, pues, como afirma Eielson en un artículo periodístico publicado en 1945:

Con César Vallejo entre la eternidad, por primera vez en nuestras frágiles
letras. Es el esqueleto de nuestra poesía. (1945: 5)

En esta antología, los poemas seleccionados de cada autor aparecen precedidos de un texto en el cual se analiza brevemente su obra y la significación de ésta dentro del panorama de la literatura peruana. En el caso de Vallejo, Eielson sería el encargado de elaborar este texto introductorio, texto que proclama sin ambages la admiración del poeta limeño por el maestro de Santiago de Chuco –anulando de raíz la pretendida disputa entre poetas “puros” y “sociales”, en cuanto a poetas que seguían la estela de Eguren frente a los que seguían la de Vallejo—. Es más; Eielson recorre la obra de Vallejo para subrayar cómo es en la última parte de su producción poética (curiosamente, donde la temática social se ve más nítidamente) en la que la “lacerada hermosura” de su verso consigue sus más altas cotas.

En este texto-homenaje de 1946, Eielson expone su experiencia como lector de Vallejo e interpreta la obra de éste desde su propia subjetividad. Para ello parte de una premisa radical al centrar la problemática vallejana en el “combate espiritual que le

provoca la pérdida de la gracia y la entrada, por consecuencia, en el durísimo valle de la sangre”:

Cuanto se escriba o diga sobre César Vallejo tendrá siempre sabor a letra impresa, olerá a tinta o se quedará en la corta boca humana, sin rebasar la una ni la otra, sin alcanzar sus alejados reductos estéticos y humanos. Es porque la poesía de Vallejo —que halla su mejor definición en la gota de sangre de la especie— ha sido mirada, y lo seguirá siendo siempre, bien desde la alta torre literaria, bien desde el más oscuro pozo del hombre. La ascética figura del poeta requiere, sin embargo, de una nota más para su justa valoración, llámese a ella simplemente acento místico o, para mayor exactitud, afán místico, lucha por la fe. (Eielson, 1946: 37)

En este combate citado sitúa Eielson la base de la lucha dialéctica que se desprende de los versos vallejianos, lucha entre la vida y la muerte, entre el amor y la culpa, entre lo sagrado y lo blasfemo, tensión ontológica en la que la crítica actual señala que el verso vallejiano adquiere su fuerza porque a través de ella queda rota la armonía modernista: no hay lugar para la unidad en medio de un mundo fragmentado en perpetuo conflicto.

Por otra parte, el hecho de que Eielson sitúe la problemática religiosa en primer plano a la hora de referirse a Vallejo no puede desvincularse de la propia producción eielsoniana, que apenas tres años antes se había iniciado con *Moradas y visiones del amor entero*, largo poema-oración en el que el yo poético se dirige directamente a la divinidad. A pesar de tratarse de un texto religioso, el planteamiento de Eielson, con sus ecos rilkeanos y la fuerte impronta de los místicos castellanos, difiere profundamente del de

Vallejo. La clave de esta diferenciación la analizaría el propio Eielson años más tarde, en una conferencia pronunciada dentro del homenaje a Vallejo organizado por la Embajada del Perú en Roma, en el local del Instituto Latinoamericano (IILA) y que se publicaría bajo el título de “Actualidad de Vallejo”.

Nada hay de superfluo en la poesía de César Vallejo, como no la hay en la mística cristiana, aunque por razones opuestas: la segunda es la vía elegida para la elevación del alma, que por lo tanto supone el martirio del cuerpo; mientras que la primera, la del poeta peruano, es un descenso al infierno del cuerpo, carnal y social, que supone otro martirio, esta vez el del alma. (Eielson, 1992a: 68)

Frente al yo lírico vallejiano, que se rebela contra el sentimiento de culpa que carga el ser humano y contra la propia vida, que experimenta como una condena –“Hasta cuando este valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran” (“La cena miserable”)–, el de los primeros poemarios de Eielson, de marcada influencia mística castellana, como se analizará en el tercer bloque de esta tesis, ansía la muerte, como símbolo de la victoria sobre el sufrimiento y la soledad, como última certeza de unión plena. Así, en *Moradas y visiones del amor entero*, el paso por la vida terrenal resulta transitorio y el consuelo ansiado de Dios, cual el lienzo de una Verónica atemporal, sólo llegará cuando el alma abandone el cuerpo.

(Pero cuando tus manos
De las mías sabias y tus pies
De mis pasos se cansen,
Cuando solo, cenital desordenado
El mineral de mis huesos ceda,

Qué suave y qué seguro tu regreso
Tu rostro de perla sobre el mío,
Pañuelo pálido y divino). (*VOM*: 12-13)

Se observa entonces cómo, a pesar de partir de planteamientos divergentes, en ambos poetas la muerte desempeña un papel fundamental, articulando en el caso del primer Eielson todos sus poemarios limeños; en todos ellos – *Reinos*, *Antígona*, *Ájax*, *En la Mancha*, *El circo*,... – la muerte se configura como “el destino último y temido del hombre” (Silva-Santisteban, 1976: 20).

El epígrafe que sirve de arranque al primer poema de Eielson también hace referencia a la muerte, mediante la cita bíblica “Quedó la muerte aniquilada y convertida en victoria” (Marcos, VI, 3). Más delante, en este largo poema al Amor, hace referencia a ese aspecto contradictorio de la muerte que ya estaba presente en Vallejo, pues, si bien es fruto de la temporalidad, supone al mismo tiempo la abolición de esta, como aparece en el poema “Absoluta”:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
Contra el límite, contra lo que acaba?

Así dirá: “Qué blanco tu martirio, / Tu eternidad – tu edad” (*VOM*: 11). Y frente a esa muerte cotidiana, que puebla el devenir de los días, el hombre, como en Vallejo, alza su lamento sin respuesta a una unidad que sólo aparece como visionaria, en el terreno de los sueños. “Oh amargura de existir, / de soñar tan sólo acostumbrado” (*VOM*: 11) porque la realidad tangible es fragmentaria y absurda, y condena al hombre a una orfandad no deseada, de la cual no se sabe la causa pero sí se experimenta nítidamente:

¿Por qué, Señor, tan solo
Blanco amor y autor de mi sombra,
Náufrago natural, me dejas
Entre islas de sombra y fuego? (*VOM*: 15)

Este sentimiento de soledad, como cualidad intrínseca a la existencia humana, será una de las constantes de Eielson a lo largo de toda su obra. Si en los versos anteriores el tono es de crispación ante dicha orfandad, en uno de sus últimos poemarios, *Sin título*, se transforma en una constatación. Si en *Noche oscura del cuerpo* el yo lírico afirma “Veo pasar el río de mi sangre /hacia la muerte” (*VOM*: 194), dicho fluir hacia la nada se verá hasta el final acompañado inexorablemente por la soledad y el dolor:

Nacemos desnudos completamente solos

Y ensangrentados. Lloramos
Porque sabemos que somos gusanos
Vemos crecer nuestros huesos
Y nuestros sollozos
Como si fueran maleza. Nos consideramos
Pájaros a veces a veces ceniza
Y todo eso velozmente
En un miserable minuto antes
De cerrar los ojos nuevamente
Como si nada hubiera pasado
Y regresar a la tiniebla
Y al gusano (*VOM*: 382)

La aceptación serena de la muerte sólo aparecerá en su última obra, en el poemario *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (Milán 2001-2004), cuando el poeta sufre la muerte de la persona amada. Así afirmará: “Una cosa es cierta/ No sólo la vida/ Sino también la muerte/ Es una fiesta” (*Absoluto*: 31).

Para entender este camino de evolución significativa del Thanatos, uno ha de volver a *Reinos*, como punto de inflexión que inaugura una nueva línea de significado. Frente a la ya mencionada cita que daba comienzo a *Moradas y visiones del Amor entero* y a la que antecede a *Canción y muerte de Rolando* –“Morz est Rollanz, Deus en ad l’amne ef cels”–, el epígrafe con el que arranca este poemario –“En el invierno son las lágrimas del hombre más altas y sonoras” – anula la presencia de una vida después de la muerte centrándose en el hombre y en el dolor diario que acecha a este. Dicho cambio de eje implica focalizarse en la cotidianeidad del hombre y, al reducir a la divinidad a un “señor de las cenizas” al que el yo lírico interroga –“¿eres tú el que golpea desvelado?” (*VOM*: 38) –, acude a los célebres golpes vallejianos, que vuelven a surgir en “Piano de otro mundo”, poema dedicado a su hermano muerto:

(Firme linterna el muro parte y sierpes
Del cielo allí encerrado, y dentelladas
De brumosa flora abren tu yelmo o sumen
Tu calavera en mí, a golpes tristes, duros.) (*VOM*: 40)

Los seres que pueblan este gran mapa de los reinos de la muerte son reducidos a cenizas. Y el invierno y la oscuridad reinan sobre un paisaje reducido a ruinas. Las referencias directas a la muerte recorren todo el poemario, especialmente en forma de ceniza o esqueleto, restos materiales de lo que ha sido y ya no es. En medio de esta

imaginería de la muerte (Silva-Santisteban, 1976: 17), hasta el ser amado se transforma en una “Reina de cenizas” (*VOM*: 36), un “ataúd abierto y profanado” (*VOM*: 36), imagen que conecta con el universo vallejiano en el que la entidad recipiente, el vientre de la amada (el “negro cáliz” de “La copa negra”), se transforma en espacio de la muerte y de la nada:

Reina de cenizas

Consuélame Reina, consuélame tremenda,
Yo soy el Rey en su torre y tú eres media luna alada,
Ceniza que gobierna, ataúd abierto y profanado. (*VOM*: 36)

En el mismo poema, en torno a la imagen de una suerte de encuentro sexual necrófilo –“Violo tus exequias, amada, difunta mía” (*VOM*: 36)– aparece la imagen de los heraldos que cantan la muerte, de clara influencia vallejiana:

Consuélame en mi trono de sangre, amada,
Donde a solas, rodeado de antorchas, me he dormido
Y no he escuchado tus heraldos,
Con fuego en la gorguera, cantar tu santa muerte. (*VOM*: 36)

La misma correlación recipiente-muerte se da en el poema “La tumba de Ravel”, donde el piano representa el ataúd (*VOM*: 37), símbolo que se repite en “Oda al invierno”

Y él se inclina, carcomido y sonoro, como un piano
En un estanque o como un muerto en una tumba. (*VOM*: 47)

Otro aspecto relevante es cómo la visión de la muerte que emana de este poemario es, igual que en el caso de Vallejo, una imagen dual y contradictoria.

Esposa sepultada

Yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
Si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el aire,
—Poblado de perlas, naves y calaveras—
El que inunda mi alcoba, igual que un océano. (*VOM*: 49)

El hombre solo, arrojado a un mundo de dolor y sufrimiento, acude entonces al paisaje de la infancia como recuerdo idealizado de un tiempo anterior al sentimiento de abandono y orfandad, aspecto temático señalado por Ferrari como uno de los pilares del universo vallejiano y que aparece por primera vez en la obra de Eielson en *Reinos* bajo la forma del hogar añorado al que el yo lírico se acerca para morir.

Poesía de la casa entre los pinos

Habitaciones dolientes de esta casa mía entre los pinos
Cuyas puertas se abren con sed a las estrellas
Hay en ellas una madre y una esposa suave
Cuya permanencia en el polvo es como un viejo
Plato de frijoles, una nube o una fruta antigua. (*VOM*: 38)

Junto al paisaje de la infancia, la otra línea temática que aparece por primera vez en *Reinos* es el cuerpo como eje estructurador. Luis Fernando Chueca, en su artículo “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson”, identifica cinco discursos sobre el cuerpo en la poesía de Eielson, discursos que se dan de forma simultánea en su obra: un discurso escatológico del cuerpo, un discurso erótico del cuerpo, un discurso del cuerpo finito, un discurso místico del cuerpo y un discurso del cuerpo lacerado (*n u / d o*: 167-180). El primero de estos discursos se inaugura con el poema “Genitales bajo el vino” (*VOM*: 46). En este “mal paraíso” que constituye la existencia, el yo lírico no se dirige a una divinidad superior sino a la propia tierra, engendradora de vida y se define por su propia corporeidad, de la cual no puede separar el acto creador. El hombre poeta vive y escribe:

Óyeme tierra, así, escribiendo así,
En la espesura de pámpanos dormido:
Mi pecho frío junto a mis intestinos
Se ha cuajado. Mis dedos alhajados
Buscan el Árbol de la Noche, clavan
Sus uñas de imprenta en los racimos
De la Vida y de la Muerte. Óyeme tierra
De grandes frutos áureos y serpientes,
Luciérnaga entre muros de papiro,
Negro universo del quinqué y el sexo,
Justicia del gusano, mal Paraíso.
Mírame tierra, así escribiendo, así
Desnudo, Adán poeta, quieto y triste,
En esqueleto, sierpe y uva convertido. (*VOM*: 46)

El siguiente punto de confluencia aparece en el poemario *Doble diamante* (1947). Si *Reinos* dejaba abierta la puerta a una vida ultra terrenal, el primer poema, “En el corazón del otoño” reduce la muerte a la Nada, a una “Muerte vestida, calavera de viejo sombrero” (*VOM*: 85). En este poemario, la experiencia poética se centra en el cuerpo, permitiendo la entrada de la temática escatológica en el poema. Así surge un poema como “Serenata”, donde se adopta un tono blasfemo, transponiendo elementos como las heces, las babas o los piojos en una estructura de oración a partir del décimo verso:

Bendito seas, amor mío, por luminoso e imbécil,
Por desordenado y triste, porque te comes las uñas,
Y los piojos y los lirios de tu santa axila,
Y amaneces como un loco sentado en una copa.
Bendito seas, amor mío, que nunca has llorado;
Bello rostro agusanado y borrado antes del beso,
Después del poema, el canto y la pura blasfemia. (*VOM*: 86)

Como se puede observar, Eielson sobrepasa el recurso modernista de emplear términos de la liturgia cristiana para presentar la unión sexual. El tono blasfemo del poema radica sobre todo en la incursión de elementos antipoéticos y escatológicos en una oración profana, donde el protagonista se animaliza y se diviniza al mismo tiempo, como sucederá en otro de sus poemarios, *Bacanal*, articulado en torno a la imagen de un dios degradado.

Junto a lo escatológico y lo visceral, lo cotidiano, el “peso de los días” (*VOM*: 90) sigue presente en este poemario, especialmente en lo referido al quehacer diario del hombre. Versos como “Muero me levanto clamo vuelvo a morir” (*VOM*: 89)

tienen un evidente eco vallejiano, que se analizará más adelante. Y también el esquema de la duplicidad vallejiana de poemas como “Santoral”, cuando Vallejo escribe “Soy la sombra, el reverso: todo va bajo mis pasos de columna eterna”, vuelve a aparecer en Eielson, esta vez en el propio cuerpo, en el que conviven la entidad física representada por las entrañas y la espiritual, representada por el silencio.

Rotación de mi cuerpo
Hazme volver a mi cuerpo
Destruyeme los ojos en el acto
Las uñas y los dientes sobre el fruto
Conviérteme en silencio. (VOM: 90)

En la misma línea de continuidad, *Doble diamante* sigue plasmando la rebelión del poeta contra la imposibilidad de conocimiento, lucha que recuerda a la agnosis vallejiana. El yo lírico sufre sin que nadie atienda a sus súplicas, sin que nadie responda a sus interrogantes metafísicos¹⁴:

(...) ¿o he de llorar acaso
Ante los fríos ciclos naturales, como ante un ciego,
Vasto, inútil teléfono descolgado? (VOM: 88)

Doble diamante y *Temas y variaciones* inauguran dos nuevas vías de búsqueda en la poética eielsoniana, que confluirán en *Habitación en Roma*. Helena Usandizaga, a la

¹⁴ Este Geworfenheit, este “estar arrojado” formulado por Heidegger, choca con un silencio por parte de lo absoluto que remite directamente al último Rilke, el de las *Elegías a Duino* (1923); cuando el yo lírico de la Primera Elegía entona su célebre:

¿Quién si yo gritara, me escucharía entre las órdenes
angélicas?

hora de analizar la poesía de Eielson, prefiere renunciar a la división por etapas que han realizado otros críticos y apunta como rasgo característico de toda la trayectoria del poeta la búsqueda de una “respuesta poética y hasta metafísica”, que a partir de estos poemarios obliga al poeta a negarse a “seguir las vías adquiridas y en parte experimentadas” (*nu / do*: 461). Sin embargo, esta negativa no supone la caída en el vacío o en una actitud nihilista, pues de ella surgen nuevos caminos que marcarán el conjunto de su obra:

Por un lado, en una poesía crítica de sí misma, iniciada claramente en *Tema y variaciones* (1950); por otro lado, en una poesía muy humilde, poesía del cuerpo y de los objetos, ya anunciada en *Doble diamante* (1947), e iniciada en *Habitación en Roma* (1952), una línea que continúa en *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964); o, finalmente, en las artes plásticas, que habría que extender a su obra teatral y a los happenings o instalaciones. (*nu / do*: 462)

Al analizar las dos vías referidas por Usandizaga respecto a la producción literaria, resulta evidente que ambos caminos de búsqueda estaban ya en Vallejo y que a su vez, son aspectos intrínsecamente posmodernos. Parámetros como la fragmentación del lenguaje, la autonomía del discurso o la crítica del sujeto son los aspectos exteriores de una obra concebida como acontecimiento, según la premisa de Mallarmé.

La poesía crítica de sí misma que emprende Eielson a partir de *Temas y variaciones* presenta similitudes con el discurso de Vallejo en cuanto a continuadores ambos de la revolución mallarmeniana. Los arcaísmos, neologismos, palabras inventadas o forjadas por el poeta, las transposiciones de una palabra a otras funciones gramaticales (Martínez Álvarez, 2010: 426), responden a la preocupación por crear, transformar un

lenguaje heredado en algo nuevo capaz de dar cuenta de la nueva realidad, preocupación lingüística que, según Jean Franco, constituye el núcleo de todos los temas vallejianos “puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación” (Franco, 1988: 575).

El ensayo continuo de un nuevo lenguaje “para dar coherencia al universo que no responde ni corresponde al sujeto” (Franco, 1988: 575) discípulo de lo manifestado por Mallarmé en “Una jugada de dados”, es el acto creador libre. Julio Ortega resumirá la obra de Eielson haciendo énfasis precisamente en el mismo aspecto:

Desde el deslumbrante ejercicio poético, lujoso de imaginería y rilkeano de filiación, en *Reinos* (1945), a los ejercicios de nobleza retórica y agonía desmembrada de los últimos textos, balbuceos y residuos verbales, esta obra se distingue por su hermosa aventura en las posibilidades de la palabra, tanto la figurativa y lírica como la nominal y despojada. (Ortega, 1987: 214)

Eielson concibe el lenguaje no como una entidad metafísica inamovible sino como algo “que emana de lo humano —en cuanto pueblo y en cuanto individuo—, se plasma, se modifica y palpita al unísono con lo humano” (*n u / d o*: 51). Después de todo, el lenguaje es “una criatura, quizás la más alta concebida por el hombre” (*n u / d o*: 51-52), de ahí que “los balbuceos y residuos verbales” a los que se refiere Ortega, sean una etapa clave dentro de la producción eielsoniana, aunque gran parte de la crítica haya renunciado a su análisis. El propio poeta explica:

No es extraño, pues, que mi necesidad de saber más sobre determinados instrumentos expresivos, como pueden ser el lenguaje verbal y el visual, me haya llevado, como a los niños traviesos, a destripar esos juguetes.

(*n u / d o*: 52)

Y será a través de esa experimentación radical con la palabra poética cómo, a partir de los años 50, Eielson llevará a sus últimas consecuencias las premisas mallarmenianas a lo largo de un periodo de experimentación clave para entender su trayectoria, que arranca con *Habitación en Roma* y abarca los poemarios *eros / iones* (1958), *Papel* (1958) y *De materia verbalis* (1957-1958), condenados estos últimos al silencio de la crítica, probablemente por su oscuridad y la complejidad de analizar dichas obras como poemarios tradicionales y por el hecho de que el propio Eielson decidiera eliminar uno de ellos de todas las ediciones de sus obras completas –a excepción de la de 1976–: *Papel*, el más radical de sus poemarios.

1.2.1 *Habitación en Roma*

En 1952 Eielson, recién llegado a Italia y convencido de haber encontrado su patria elegida, escribe este poemario en el cual la impronta de Vallejo resulta más visible que nunca. Críticos como Paoli o Fernández Cozmán han analizado dicha influencia, confirmada por el propio Eielson en 1988 cuando afirma: “*Habitación en Roma* es también mi punto de encuentro más cercano con César Vallejo” (Forgues 1988:89).

La voz poética de *Habitación en Roma* lleva a cabo esa ruptura de los códigos de expresión iniciada por Vallejo en la lengua española, y lleva al extremo las premisas de Mallarmé y Rimbaud mediante el desarrollo de recursos que ya se intuían en los anteriores poemarios como el uso del encabalgamiento abrupto, figura retórica que metafóricamente refiere la fragmentación del mundo, la imposibilidad de la unidad. La ruptura de sirremas o de vocablos da paso entonces a la incursión del espacio en blanco como testimonio de la incapacidad de la palabra para contener en su totalidad la experiencia poética.

Así, como un *cicerone* en medio de una Roma lacerada por las miserias sociales, conduce al lector a través de las calles de esa ciudad inexistente en los folletos turísticos, pero real. Ante los ojos del lector, lugares como Via della Croce, Via Appia Antica, la Plaza de España o el Foro Romano, revelan una realidad dialéctica, en la que los contrarios se aglutinan, se superponen hasta complementarse.

El eje central del poemario es el dolor, un dolor más allá de la entidad personal que recuerda la frase “Yo no sufro este dolor como César Vallejo” que se lee en el texto vallejiano “Voy a hablar de la esperanza”, motivo por el cual Susana Reisz, en su poema-homenaje a Eielson publicado en el especial de *more ferarum* afirmará: “el dolor de Vallejo, pero de otra manera”. El propio Eielson no dudará en señalar:

La grandeza de César Vallejo está justamente en haber sabido interpretar su padecimiento personal como el padecimiento de todos los hombres, o de la mayoría de los hombres. Sin su drama privado, Vallejo no sería Vallejo, y todos los hombres habríamos perdido no sólo una

extraordinaria poesía, sino una parte de nosotros mismos. (Forgues, 1988: 92)

El yo lírico asume y reelabora poéticamente el sufrimiento, no desde una perspectiva metafísica sino dolorosamente humana. En un temprano artículo de Eielson, “Notas críticas y apuntes”, el poeta había afirmado que: “Si comparáramos la poesía peruana con un ave –gaviota o cóndor–, José María Eguren sería el vuelo, Vallejo la entraña y Chocano las plumas” (1945d: 5). La cruda realidad de la Italia de los 50 pone al joven Eielson en contacto con una miseria de la que, por primera vez, él forma parte. Alojado en el barrio de San Pedro, el poeta entra en contacto directo con situaciones extremas, igual que ocurriera en el caso de Vallejo tras sus experiencias en las minas de Quiruvilca, en la hacienda de Acobamba o en la cárcel de Trujillo; y lleva al autor a un trabajo de desnudamiento de su poesía semejante al de su maestro, renunciando a los ornamentos posmodernistas en pos de una poesía visual, directa y descarnada.

Como te decía antes, es a partir de *Habitación en Roma* que la realidad circundante, el aquí y el ahora, aparecen por primera vez en mis escritos, en su doble aspecto formal (la impotencia del lenguaje) y de fondo. El drama de la existencia pasa al poema, no como una descripción del mismo, sino como un nuevo drama que se desarrolla ante los ojos del lector: la fragilidad del lenguaje humano ante los embates del mundo exterior, pero también la maravillosa capacidad de la palabra para acoger nuestra miseria y nuestra grandeza con infinita humildad y precisión. (...) Restituida a su calidad de puro signo, una simple red de señales, sólo ella me remitirá otra vez al aquí y al ahora, sin la menor sombra de interpretación posible. (...) Hay que esperar algunos años, o sea

Naturaleza muerta, para que la palabra, devuelta a su condición de signo, me señale nuevas vías, *Eros/iones*, *4 estaciones*, *Canto visible*, *Cuatro poemas virtuales*, *Cuatro textos* y *Papel*. Todas estas composiciones – escritas entre 1958 y 1960- tienen en común un lenguaje mínimo, esencial, que no describe ni interpreta nada, sino que simplemente indica procedimientos, acciones, cosas, funciones, y cuando ello no le es posible, recurre a otros códigos visuales, lingüísticos (lenguas orientales), matemáticos, musicales, etc. No se trata de la desintegración de la palabra (de ello se ocuparon los letristas franceses hace ya más de treinta años) sino de la reubicación del lenguaje en un universo habitado por otros sistemas de signos, sin excluir los llamados mass-media de macluhaniana memoria. (Forgues, 1988: 90)

En medio de ese hábitat hostil, el ser humano se encuentra enajenado, aislado, solo, soledad que ya aparecía en *Moradas y visiones del Amor Eterno*, pero ahora se trata de una soledad vivida colectivamente, solidariamente. La enajenación parece extenderse por una ciudad infinita, donde los individuos se encuentran como náufragos, contagiados de un sentimiento de orfandad de clara influencia vallejiana. Y Eielson se acerca al ser por medio de su soledad (Silva-Santisteban, 1976: 13), igual que Vallejo lo hace por medio del dolor y, en ambos casos, la esencia humana radica en su materialidad, en el cuerpo.

Si para el Vallejo de *Los heraldos negros* la vida carecía de sentido debido a la transitoriedad de la existencia, si para el Eielson de *Moradas y visiones del Amor Entero* el ser anhelaba el aniquilamiento del cuerpo para lograr su trascendencia, en *Habitación en Roma* el yo lírico descubre la corporeidad como “fundamento de la conciencia

humana” (Saldías, 2002: s/n), camino que ya había iniciado Vallejo en *Trilce*, desprendiéndose del sentimiento de culpa atávico anudado a la corporeidad para dotar al cuerpo, sus órganos y sus actividades cotidianas de un significado nuevo y esencial en su aventura de conocimiento de la esencia humana.

Los primeros versos de la “Elegía blasfema para los que viven en el Barrio de San Pedro y no tienen qué comer”, poema con el que arranca libro, señalan un cambio de rumbo, una evolución estética dentro de la obra de Eielson. Del mismo modo que todos los aspectos de la vida se revelan *poetizables*, también todos los niveles diafásicos de la lengua tendrán cabida en el cuerpo del poema, dando lugar a una estética basada en la materialidad, tanto del ser como de su lenguaje. El tono conversacional de estos versos iniciales —“señores míos/ por favor / traten de comprender” (*VOM*: 125) — remite directamente a Vallejo, así como el tema central del poema: la inexistencia de Dios. Para Eielson, no es posible que pueda existir un dios que permanezca “siempre radiante / siempre enojado” (*VOM*: 125), ajeno a la vejez, la soledad y la muerte mientras sus hijos “(...) amanecen diariamente / con la cara ensangrentada” (*VOM*: 126). Si existiera y permitiera las injusticias no sería el dios que recorre los puestos de *souvenirs* en torno a San Pedro, sino un “animal”, una “bestia” o una “espléndida ramera...”. El “suicidio monótono de Dios” al que se refería Vallejo en “Yo digo para mí” se transforma en Eielson en un proceso de animalización de la divinidad que termina en la propia muerte de Dios. En ambos poetas Dios no es Dios por su falta de humanidad. Si Vallejo decía: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios”, Eielson señala como argumento para la inexistencia divina su falta de vientre:

un animal tan milagroso
carecería de vientre
no tendría tantos hijos
negros blancos amarillos
que amanecen diariamente
con la cara ensangrentada
y los brazos amarrados
con la lengua acuchillada
y el estómago vacío (*VOM*: 126)

Así, el loco blasfemo que protagoniza el poema nos muestra un Vaticano reducido a un cofre de oro en cuyo interior no hay nada: una Madre Iglesia incapaz de procrear.

Fernández Cozmán (1996: 67-68) apunta como antecedente del poema con el que arranca *Habitación en Roma* el descreimiento vallejiano en relación al “yo profundo” o al “infinito”. El texto de Eielson adopta ya en el título uno de los elementos claves de Vallejo, la distorsión e ironización del credo católico, la blasfemia (Hart, 1987: 15), usada aquí como mecanismo de denuncia de la doble moral de una iglesia encerrada en su palacio de cristal y ajena al sufrimiento y las carencias del hombre. El hambre y la miseria chocan con el ansia de trascendencia humana, en unos versos que remiten directamente a los vallejanos “Confianza en el antejo, no en el ojo”:

no haber visto nunca el cielo
significa no tener dinero
ni para los anteojos (*VOM*: 125)

Frente a una institución ajena al dolor, surge como un grito el sufrimiento humano, a través del hambre, la guerra, el resfriado o el cáncer, rescatando al hombre vallejiano, unido al dolor no como condición eterna sino como un producto más del problema social (Merino, 1996: 21).

Roberto Paoli ha señalado el tono de rebeldía que late tras poemas como “Via della Croce”, “Poema para leer de pie” o “Albergo del sole”. En su análisis de *Habitación en Roma*, señala cómo ciertos versos del poemario se corresponden a enunciados vallejianos (Paoli, 1985: 108-109): “yo no tengo nada” “pero nadie me responde”, “heme sin cabeza y sin calzado” (“Via Appia Antica”). La cotidianeidad que se plasma de forma desnuda en estos poemas trasciende al mismo tiempo su pura denotación y acerca al lector a una realidad más allá de la tangible:

todas las mañanas cuando me despierto...
el café con leche humea en la cocina...
en la oscuridad me levanto y lo bebo
pero compruebo que la leche está helada (*VOM*: 148)

Se trata de una imagen prácticamente idéntica (Fernández Cozmán, 1996: 67) e igualmente contradictoria a la que presenta el poema LVI de *Trilce*:

todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir
y tomo el desayuno,
sin probar ni gota de él, todas las mañanas (1996: 300)

El sufrimiento y la soledad acompañan cada una de las acciones del hombre contemporáneo, acciones que son las huellas, las únicas huellas del ser, pero que no son capaces de englobar la esencia humana. Mediante enunciados austeros, de una brevedad hiriente, el yo lírico intenta documentar cada segundo de su existencia, la cual, en el cuerpo del poema, se traduce en enumeraciones que se repiten a lo largo de todo el poemario: “estoy solo / y no he dormido / ni comido ni bebido” (“Via della Croce”), “llorando / o comiendo / o bebiendo / o muerto de hambre” (“Poema para leer de pie”), de clara influencia vallejiana. Este recurso ya había aparecido en el poema que daba título a *Doble diamante*, cuando decía: “Muero me levanto clamo vuelvo a morir./ Clamando grito entre ramas orino y fumo caigo” y volverá a surgir también en obras posteriores, como en el poema “Arte poética II” del poemario homónimo de 1965:

Desayunarse
Mirarse en el espejo
Abrir y cerrar puertas
Fumar un cigarrillo
Escribir un poema
No mirar hacia adelante
No mirar hacia atrás
No mirar hacia arriba
No pensar en nada (*VOM*: 279)

Chueca, en su artículo “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”, vincula este deseo de mostrar la vida desnuda con la vivencia de la soledad, pero a su vez con “la conciencia de ser un cuerpo dirigido inevitablemente hacia la muerte” y equipara la voz del yo lírico a la de un “predicador

callejero”. La soledad desnuda que recorre el poemario exige a su vez una desnudez del lenguaje y ambas:

(...) agudizan la mirada sobre los cuerpos y sobre su físico discurrir (sonreír, caminar, dormir, comer, beber, amar, bailar, despertar, fumar), entre los que se cuentan también las deyecciones.(...) Lo excrementicio, entonces, resulta lo más puro, lo más auténtico y real; la miseria material de los pobres y marginales, la abismada soledad en la que viven, es la que redime. (*n u / d o*: 176)

A este universo de lo cotidiano se van incorporando cada vez más acciones, como ocurrirá en *Noche oscura del cuerpo*, cuando aparece la defecación en su poema "Último cuerpo". Mediante dicho acto, el ser devuelve lo inservible a la tierra y vuelve a entrar en contacto con ella, convirtiéndose de nuevo en “eje del mundo”, en un elemento a través del cual lo inferior y lo superior entran en contacto. De ahí que al final del poema el poeta se remonte al espacio de la infancia, cuando todavía no se había producido la separación del hombre y el mundo. Con claras reminiscencias al último poema de *Trilce*, el hombre se libera momentáneamente del dolor al que está condenado:

Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia (*VOM*: 200)

El mismo concepto aparecerá años después en el poema “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna” (*Ceremonia solitaria*, 1964). En esta ocasión, la conexión con el mundo también se hará a través de los fluidos corporales, mediante la masturbación. Lo radical de este poema subyace en el hecho de establecer una equivalencia entre la masturbación y el propio acto de escribir, actos ambos que se aprenden y mediante los cuales el ser es capaz de abolir las falsas barreras que compartimentan el mundo sensorial. La masturbación, como “un caballo blanco”, como la escritura, producen espuma, la misma espuma vallejiana del poema “Intensidad y altura”.

1. 2. 2 El amor al género humano

Como se desprende del epígrafe anterior, la crítica ha señalado hasta ahora *Habitación en Roma* como la obra más vallejiana de Eielson, si no la única, y dicha influencia se ha analizado a través de la presencia del dolor como clave de la antropovisión de ambos autores. Sin embargo, hay otro aspecto central apenas señalado que emparenta a estos dos creadores más allá de un sólo poemario: el amor al género humano, aspecto muy trabajado en los estudios vallejianos pero que apenas ha contado hasta ahora con un acercamiento en la obra eielsoniana.

En su “Homenaje a César Vallejo” publicado el 26 de mayo de 1946, Eielson no duda en calificar a Vallejo como el principal defensor de la unidad del género humano, a través de lo que más adelante calificará como su “grito indio salvaje y corrosivo” (Eielson, 1946b:7), estableciendo como origen del expresionismo vallejiano sus raíces chimú. Sigue aquí la línea de análisis vallejiana inaugurada por Mariátegui al señalar que, a diferencia de otras culturas precolombinas, “fueron los artistas de ese pueblo los que

“mejor han sabido representar el drama humano, en toda su maravilla y su miseria, hasta el punto de excluir cualquier otra temática” (Eielson, 1992: 70).

Su compromiso con el género humano, en medio del dolor de la existencia, revela un amor infinito por todo lo existente, punto en el que radica el principal vínculo con Eielson, quien en “Defensa de la palabra” afirmara categórico:

(...) en mi concepción global de la poesía y del arte —comprendida mi propia existencia— la batalla por la conquista de nuevos territorios espirituales es un imperativo moral insoslayable, paralelo a la batalla por la libertad, la dignidad y la justicia de los pueblos. (Eielson: 1997: 297)

La belleza, a la vez que ideal romántico, exige un compromiso social, ya que:

(...) debería ser un derecho de todos y un deber para cada artista, como la verdad —otra forma de la belleza— lo es para el hombre de ciencia. Un deber que implica integridad, libertad, asombro, curiosidad, paciencia, rebelión, trasgresión, humildad, responsabilidad, generosidad, amor a la naturaleza y al prójimo, además de imaginación. (*n u / d o*: 23)

En la misma línea, el poeta debe “reinventar el amor”, lo que conlleva “reinventar la sociedad, huir de la rutina y de la mezquina norma.” (*n u / d o*: 446) Toda la obra de Eielson pretende recuperar la humanidad perdida, busca establecer un contacto con la realidad en pos de un re-hermanamiento del género humano Y en ese camino, Vallejo es un guía indispensable al que el yo lírico eielsoniano pide ayuda: “¿cómo hiciste / para convertir tu sollozo / en pan de todos tu desesperación / en agua pura?”

Si Vallejo decía “Hoy me gusta la vida mucho menos/ pero siempre me gusta vivir” se puede afirmar que toda la creación de Eielson es un inequívoco canto a la vida, a todo lo existente. En una entrevista con Canfield (*n u / d o*: 50) explica cómo desde niño ha amado todo lo creado. La base de ese amor infantil se basaba en la percepción de lo existente “como algo sagrado”, percepción que, a pesar de las penurias y sufrimientos vividos, permanecería intacta hasta el final de su vida.

Buscar la presencia de ese amor es recorrer uno a uno los poemarios de Eielson, sus novelas, sus performances e instalaciones. Las esculturas subterráneas no tuvieron otra motivación que la de, mediante el uso de los nuevos medios, “transmitir un mensaje que nos hiciera sentir a todos como parte de una misma humanidad, de un mismo planeta”, ideal utópico que late tras cada una de sus obras, pues “sin utopías el arte y la vida misma carecerían de sentido”. Al Amor con mayúsculas se dirige el poeta en *Moradas y visiones del amor entero* y a él estarán también dedicadas las *Cuatro parábolas del amor divino*. Eielson amará la muerte –“Amo así este cráneo en su ceniza, como al mundo” – en “Parque para un hombre dormido”. El verbo amar protagoniza el ya citado “Nocturno terrenal” de *Reinos*. El amor es el *leitmotiv* de *Antígona* y el poema *Primera muerte de María* no es sino un canto de amor a la esposa perdida. El repetido “te amo” de la “Escultura de palabras” volverá a repetirse en *Sin título* y su último poemario será un canto al amor verdadero, retomando el tema del amor más poderoso que la muerte quevedesco.

Quizá por ello el yo lírico del “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta flaminia y el tritone” (*VOM*: 131) se defina como un “muñeco de las causas imposibles”. Porque el amor, en Eielson, siguiendo la estela romántica, es capaz de dar un sentido a la

existencia, anulando o más bien superando los contrarios. El amor humano, a diferencia de la visión de Vallejo, es capaz de trascender la existencia y borrar las entidades individuales hasta volver a restaurar al ser humano como eje entre los dos mundos, el sensorial y el espiritual. De ahí que resulte clave para el universo eielsoniano un poema como “Nocturno terrenal”, cuando en sus primeros versos dice:

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan
Las casas profundas de los muertos, amo la llama
Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día. (*VOM*: 43)

El azul, como referente al absoluto inefable de Mallarmé, es el color del amor, la fuerza que hace que el yo lírico de “Cuerpo multiplicado” pueda afirmar:

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera (*VOM*: 198)

Una fuerza que nos arranca para siempre de la caverna platónica y nos permite ver el mundo más allá de las dualidades impuestas por el raciocinio. El verdadero amor, dirá en *Sin título*, “Es un gigante de oro / Que no tiene pene ni vagina / Y que tampoco muere”, versos que remiten a la *Primera Elegía* de Rilke:

*Ist es nicht Zeit, daß wir liebend
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.*

(...) ¿No es tiempo ya de liberarnos, amando, del amado
Y de resistir estrmecidos, como resiste la flecha a la cuerda,
para ser, concentrada en el salto, más que ella?
Porque no hay permanecer en parte alguna.¹⁵

Y para llegar a esa liberación es necesario, en palabras de Eielson, “la reconciliación del hombre consigo mismo, con el otro, con el mundo y con la totalidad”, reconciliación que parte en su obra del poemario *Noche oscura del cuerpo*, una “suerte de ceremonia iniciática, paralela a los ritos arcaicos y primitivos, sin embargo realizada en el seno de nuestra civilización, con la ayuda de la escritura” (Canfield, 1995c:175).

Si como Eielson afirmaba en 2006, en la última entrevista concedida a Canfield poco antes de morir, que Vallejo es “la poesía hecha carne y hueso, la poesía encarnada en el hombre”(2011:123), el hombre eielsoniano encontrará en esa poesía corporal el lenguaje que le permita llegar a la esencia de sí mismo.

¹⁵ Todas las traducciones mostradas de las *Elegías del Duino* están tomadas de la traducción de Otto Dörr (Rilke, 2010: 37).

1.3. El Perú y las culturas precolombinas en la poesía de Eielson

Al principio de este capítulo se ha analizado la relación de Eielson con el panorama literario en el que aparecen sus primeros trabajos en su tierra natal para, a continuación, ver la presencia del maestro Vallejo en su obra poética. El objetivo de este último apartado es ampliar el radio de este análisis para adentrarnos en el papel de Perú como entidad física en los poemas eielsonianos –a través del paisaje costeño– y como manto que cubre el pasado milenario de las culturas precolombinas.

El primer apartado, tras un breve análisis de la presencia de Lima en la literatura eielsoniana, está dedicado al denominado por Eielson “Paisaje infinito de la costa del Perú”, un concepto que recorre gran parte de su obra plástica y que tendrá una notable influencia en su poesía a través de sus dos elementos constitutivos, el mar y la arena, que desembocarán en dos lugares arquetípicos de transformación, el agua y el desierto, dos entidades físicas donde la esencia prima sobre la forma hasta convertirlos en no-lugares donde se produce la revelación.

Bajo la arena interminable de esa costa peruana, el yo poético descubre las ancestrales culturas preincaicas, cuyos principios filosóficos recorren gran parte de sus poemarios. Conceptos claves de la cosmovisión amerindia como el *continuum*, la visión holística andina, la superación de los contrarios, el concepto de “transparencia” y “la vinculación de lo existente” serán analizados entonces para, por último, adentrarnos en el símbolo central de Eielson, el nudo –“el núcleo central de mi trabajo y el elemento que da sentido a mi actividad global” (*n u / d o*: 290) –, en el cual convivirán.

1.3.1 El paisaje infinito de la costa de Perú

Eielson llega a Europa en 1948 y hasta su muerte, acaecida en 2006, no regresaría de nuevo al Perú salvo en contadas ocasiones, con motivo de alguna exposición de su obra o para visitar a algún amigo. En estos más de 50 años de “exilio voluntario” conservaría, sin embargo, su nacionalidad peruana y en numerosas entrevistas y artículos expresaría su profunda vinculación con Perú y su preocupación por su pasado, presente y futuro.

A excepción de algunos poemas que se analizarán a continuación, la problemática de la sociedad peruana aparecerá principalmente en su novelística, sin que por ello el autor se vea obligado a adoptar las premisas de la novela realista. Como afirma Canfield la temática social surgirá en *El cuerpo de Giulia* y *Primera muerte de María* “lúcida y críticamente presentada, aunque sin concesiones al realismo, sino a través de una técnica narrativa de hábil montaje y experto uso de todo lo que en la nueva novela ha decretado, precisamente, la muerte del realismo” (Canfield, 1991: 188).

Junto a Canfield, diversos críticos (Usandizaga, 2001; Oviedo, 2002...) han apuntado la relevancia del Perú en su obra. De especial importancia para esta investigación ha sido el capítulo que Luis Rebaza Soralez dedica a Eielson –“El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson” – dentro de su obra *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. En este trabajo demuestra cómo gran parte de los principios estéticos que se observan en la producción europea del autor tienen su origen en “su período de formación en el Perú” (2000b: 230). Mientras que Rebaza se centra en el campo de las artes plásticas (ensamblajes, pintura, performances, instalaciones), este

capítulo dirigirá su foco de atención a la obra poética del autor, un enfoque que hasta ahora no cuenta con ningún estudio en profundidad.

Helena Usandizaga, en su reseña al poemario *Sin título*, al subrayar la continuidad temática dentro de la obra de Eielson, apunta precisamente los aspectos que se desarrollarán en este apartado cuando dice:

Frente a los augurios de agotamiento de su poesía, Eielson renueva y desarrolla estos temas que están en ella desde el inicio, y otros conectados con ellos y que los expresan: la vuelta insistente de su tierra natal, Perú, y el dolor que le produce la realidad peruana; a la vez la persistencia de lo enterrado como símbolo de la fuerza de su mundo de origen y el dolor por la pobreza y el abandono. (2001: s/n)

El dolor al que se refiere en esta cita se manifiesta a través de lo que Canfield denomina la “larga historia de amor-odio” (*n u / d o*: 58) entre el poeta y su ciudad natal, Lima, motivo al que Tarazona achaca “esta tardía valoración como artista plástico en la escena local” (2004:11) y cuyo origen, en palabras de Eielson, responde a la incompatibilidad entre ambos:

Por otro lado, viviendo en Europa, he terminado por descubrir el Perú y darme cuenta del enorme daño que Lima le ha causado. Y el Perú es para mí mucho más importante; lo llevo realmente en el corazón. Frente a esa realidad —que tanta y tan terrible violencia está provocando— mis relaciones con Lima me parecen francamente secundarias. (*n u / d o*: 58)

El primer aspecto que llama la atención de estas declaraciones del artista es la falta de idealización de su ciudad natal, a la que en una de sus novelas describirá como “un lugar ideal para morir: un cementerio” (Eielson, 1988b: 70-72). Su visión es crítica, dura¹⁶: quizá por ello, en toda la obra poética de Eielson sólo aparece un breve poema dedicado a Lima. Bajo el título “Guardo de Lima una botella” (*Sin título*), el aparente homenaje que encierra se traduce en unos recuerdos de vacío:

Guardo de Lima una botella

Llena de lluvia
Y un puñado de arena
En el pañuelo. A veces recuerdo
La luz de su nublado cielo
Y la acaricio
Como se acaricia una perla
En el bolsillo (*VOM*: 392)

La “botella llena de lluvia” es una botella llena de nada –ya que en Lima casi nunca llueve–, del mismo modo que la luz es una luz que no ilumina, oculta entre las nubes. En cuanto a la arena como elemento del recuerdo, esta imagen enlaza directamente con la visión de la ciudad convertida en desierto, una imagen que remite directamente a su novelística. Así, en el capítulo 17 de *El cuerpo de Gulia-no* leemos:

Calles desiertas de Lima. Desierto de calles sin lluvia. Balcones
deshabitados sobre la tierra desierta. Habitaciones desiertas. Jardines

¹⁶ El propio Eielson, en una entrevista concedida en 1990, explica cómo en una charla con Salazar Bondy, el autor de *Lima, la horrible* le explicó que la opinión de Eielson sobre la capital peruana era mucho más negativa de lo que él había escrito en su obra (Canfield, 2011: 21-22).

desiertos. Templos desiertos. Habitantes desiertos. Acantilados de arena junto al mar. Mares de arena. Habitaciones de arena. Jardines de arena. Castillos de arena. Personajes de arena. Arena. Casas de barro de periferia hambrienta. Barrios hundidos en el fango. (Eielson, 2000a: 105)

Y en *Primera muerte de María* aparece la siguiente reflexión¹⁷:

Pero ¿qué cosa era Lima? ¿Esa playa interminable, sembrada de pescado y pájaros muertos? ¿Esa espantosa humedad que todo lo podría y lo llenaba de polilla? ¿Esos pobres hermanos suyos, cubiertos de arena, de harapos y de piojos? La última vez que estuvo en el centro, la arena – que ya había casi cubierto la Plaza de Armas y el atrio de la Catedral – chorreaba de los techos y penetraba en las casas a través de las puertas y ventanas. (Eielson, 1988b: 9)

Los elementos críticos de este fragmento surgirán muchos años después en su poética en un texto emblemático como “Hoy me despido de mi patria” (*Sin título*), en cuyos versos el recuerdo feliz y luminoso del paisaje de la infancia se entrelaza con la imagen de una sociedad en la que reina la injusticia social, formando un anudamiento de luz y sombras que se manifiesta en la “cruel arena” que “no alimenta niños ni animales / que viven sólo de huesos/ y limosnas” (*VOM*: 399).

¹⁷ Del mismo año de la publicación de esta novela data el artículo “El respeto por la dignidad humana”, publicado en *El Comercio* el 14 de febrero de 1988, en el que Lima aparece como el centro de la crítica dolorosa del autor a los problemas sociales y económicos que acechan al Perú. Tras afirmar que “en una ciudad como Lima, por ejemplo, hablar de dignidad humana parece una broma de mal gusto” señala cómo la visión negativa de la ciudad es algo que comparte César Moro y Sebastián Salazar Bondy “porque en ella veíamos el rostro de un organismo enfermo y postrado que se llamaba Perú” (*n u / d o*: 116).

No resulta casual que todos estos textos pertenezcan a la etapa europea del autor. En la entrevista antes citada con Canfield, el propio Eielson establece un vínculo entre su experiencia y la de otros miembros de la llamada “Generación del 50” para los cuales también el viaje a la especificidad de lo peruano, la búsqueda de unos orígenes esenciales, es un camino de ida y vuelta. En muchos de ellos, el alejamiento de su realidad geográfica y literaria al desembarcar en el mundo cultural de la Europa de la posguerra mundial motiva un regreso a la tierra propia desde una nueva óptica, una óptica esencialista influenciada en primer término por el surrealismo, movimiento que, profundamente vinculado a los hallazgos freudianos, apuntó nuevas vías comunicativas para acceder a la esencia del alma humana que confluyeron en un alejamiento radical de la mimesis aristotélica (Núñez, 1997: 60). Como en el caso de Blanca Varela en la literatura y de Fernando de Szyszlo en las artes plásticas, Eielson, recién llegado a París, ve cómo el Perú se incorpora paulatinamente en su quehacer artístico.¹⁸

Para Eielson, el viaje a Europa supuso un distanciamiento de su país natal que facilitaría, años más tarde y desde la lejanía, un acercamiento a la realidad peruana y a su pasado precolombino. Su obra escrita en Lima bebe principalmente de la tradición europea –la mitología grecolatina, el Siglo de Oro español,...– y esto se debe, paradójicamente, a su origen limeño. Como él mismo aclara a Rachele Ferrario:

(...) yo he nacido en Lima, la capital peruana, que se encuentra en la costa, sobre el mar. Por lo tanto, tengo bien poco que hacer con los Andes, con los cuales en Europa se identifica a mi país de origen. Eso

¹⁸ La entrada de los valores prehispánicos dentro de la poética de estos creadores se produciría por diferentes vías, ya a través de estudiosos que ejercieron de guías sobre los literatos, ya a través de la lectura de autores europeos que habían asimilado formas primitivas, autores que a su vez, habrían podido heredar esta recuperación de formas artísticas primitivas de otros artistas plásticos.

significa dos cosas: en primer lugar que mis raíces más profundas son latinas, desde el momento que Lima es una ciudad que se vanagloria de haber sido una de las más ricas y sofisticadas colonias de América, fundada por los españoles en la primera mitad del siglo XVI. (*n u/d o*: 289-290)

Una vez asentado el poeta en Europa, el espacio del recuerdo se irá transformando en fuente de inspiración del proceso creador presente, como afirma en el poemario *De materia verbalis*, escrito en Roma a finales de los años 50:

El poema que ahora escribo
No soy yo que lo escribo
Sino los pájaros y las nubes
De mi lejana patria (*VOM*: 210)

El recuerdo de la patria traslada al autor al espacio de la infancia y, en él, liberado de las ataduras de la vida adulta, el poeta logra recuperar la libertad perdida y transformarla en materia poética: “Y el alfabeto canta finalmente/ como cantaba entonces/ en mis primeros versos” (*VOM*, 205). Si la salvación del autor se logra volviendo al origen no contaminado, el mismo esquema se aplicará a todo su país natal, cuya vía de salvación exige un retorno a su “infancia histórica”, a los orígenes precolombinos. Así lo afirma en el artículo “Correspondencia interplanetaria” de 1954:

Visto desde lejos, el Perú se me convierte en un planeta salvaje, lleno de una música remota de innumrables riquezas siderales perdidas en el espacio y en el tiempo (...) Tal es mi confianza ciega, mi desarmante fe

en el futuro del hombre, del hombre primitivo que habita ese planeta profundo en el cual nació. (*n u / d o*: 375)

Este regreso tiene su punto de arranque en las artes plásticas, aspecto que no responde a una elección casual de una disciplina artística en detrimento de otra, sino al hecho de que se trata del medio artístico a través del cual Eielson descubre la cosmología prehispánica, ya que, como apunta Oviedo (2006: s/n), la poesía indígena nunca formaría parte de su universo creador.¹⁹

En este campo, a excepción de una escultura realizada todavía en Perú en 1948 titulada “La puerta de la noche”, que Sologuren describe como: “madera tatuada por el fuego y mordida por certeras entalladuras, mediante la cual, el artista, desde entonces ya consustanciado con el poeta, rendía homenaje a la Puerta del Sol tiahuanacuense(…)” (Sologuren, 1988: 589) y en la que Oviedo ve los ecos de las esculturas-placas de Giacometti (Oviedo: 2006: s/n), habrá que esperar a los primeros años en Europa para que la tierra natal aparezca como eje central. Esto se producirá en la primera serie sobre “El paisaje infinito de la costa del Perú”. Si bien Eielson sitúa su inicio en 1957 (Urco, 1988: 193), Rebaza (2000b: 217) precisa cómo estos primeros ensamblajes fueron denominados por el autor “Composición” y “Serie” para luego, a partir de 1960, denominarse “Paisaje infinito” y finalmente, a partir de 1963, agruparse bajo el título que da nombre a este apartado. Un aspecto clave de esta puntualización reside en el hecho de que el uso de dicha nomenclatura coincide en el tiempo con el empleo “cada vez más frecuente de la arena y el color azul marino” (2000b: 217) en sus lienzos; es decir, cuando el mar y el desierto se alzan como protagonistas.

¹⁹ En la misma línea, Eielson atribuye esta elección a que nunca fue parte de su educación, marcadamente europeísta, la literatura indígena y al hecho de ser incapaz de hacer “una poesía programática, política, social o celebrativa” (Forgues, 1988: 86).

Para crear estos paisajes al borde de la abstracción el artista se hace enviar desde su tierra natal arena, piedras, conchas y otros materiales que después serán incorporados a estos fragmentos del paisaje. A partir de ahí, la serie irá evolucionando con la entrada de la presencia humana, en un proceso que desembocará en la aparición de los nudos:

Esta serie se fue transformando mucho. Hubo momentos en los que sólo trabajaba con arena, casi no había trazos de otra materia, ni horizonte, ni nada. Únicamente huellas de pies o de manos o algo que escribía. Luego incorporé huesos de animales, cabellos humanos, pájaros muertos, etc. Llega un momento en el que incluyo huellas de mi propio cuerpo, como si hubiese estado echado o sentado sobre ella. Añadí después restos de vestidos y, a través de ellos, termino por hacer nudos. (Urco, 1988: 193).²⁰

El paisaje infinito de la costa de Perú es sin duda uno de los hilos articuladores del gran nudo eielsoniano, una tarea que ocuparía al autor hasta el final de sus días y que ya en la novela *Primera muerte de María* se concebía como un proyecto vital:

[...] Por todas estas razones decidí rescatar, con la sola ayuda de mi memoria, toda la extensión costeña, fragmento por fragmento, y ello a lo largo de toda mi existencia, no importa cuál fuera el desarrollo paralelo de mis demás actividades. A esta virtual epopeya -que culminará tan sólo con mi propia desaparición- la he denominado el «paisaje infinito de la costa del Perú» (Eielson, 1988b: 75-76).

²⁰ En otra entrevista, a propósito del carácter abstracto de sus ensamblajes, puntualizará como, aunque a los ojos del espectador europeo dichos paisajes resultan abstractos, esto se debe a las características del elemento representado en sí: “El paisaje del Perú es perfectamente abstracto” (Aguirre, 1988: C8).

Años más tarde, para el catálogo de la exposición realizada en Lima a finales de 1977 que recogía parte de estos trabajos, Eielson escribe un ensayo a modo de prólogo en el que apunta por primera vez cómo fue necesaria la distancia para filtrar el paisaje de la infancia, el desierto que rodea Lima y la “enorme sábana sucia que los limeños llaman cielo”.

Sin embargo —y esto lo debo sin duda a mi larga vida europea— lentamente filtrado, dolorosamente pensado, este puro paisaje —porque perfectamente abstracto— terminó por instalarse en mi espíritu como un imperativo pictórico vital.” (*n u / d o*: 271)

En dicho ensayo, Eielson señala los tres elementos básicos de ese paisaje interior: la arena, el mar y el cielo, elementos que recorren toda su obra poética pues conforman, como apunta en el mismo texto, las entidades entorno a las cuales se articula la geografía costeña.

En relación a la tarea poética de Eielson, en este mismo prólogo, el poeta afirma que “tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían deparado y en la que —*volente, nolente*— había abierto los ojos” (*n u / d o*: 271), usando el verbo “excavar”, que remite directamente a la Arqueología. En la misma línea se encuentra la cita de Rilke con la que se inicia “Nocturno terrenal” —“Te he buscado, Tesoro, / he cavado en las noches profundas”—, estableciendo un contacto entre el proceso de introspección llevado a cabo por el yo creador en busca de su propia esencia y el acercamiento al pasado milenario peruano, proceso que se repite a lo largo de toda su

obra y que tiene su principal exponente en un poema de *Sin título* que arranca con los versos “Excavo en mi dorado Perú”, en cuyo análisis nos detendremos más adelante.

Este “paisaje virtual”, “esa geografía del alma que cada uno de nosotros lleva escondida en el fondo de la propia existencia” (*n u / d o*: 272) que se desarrollará primero en la plástica y después en la obra literaria, partirá de dos elementos físicos, el mar y el desierto, elementos que se convertirán en símbolos articulatorios de su quehacer poético. En el plano de las artes visuales, paulatinamente comenzará a manifestarse sobre ellos la presencia humana, en forma de palabras, huellas o prendas de vestir que, manipuladas hasta su degradación, producirán la aparición del nudo. Pero antes de centrarnos en la significación que dicho símbolo alcanzará en la poética eielsoniana, es necesario analizar los elementos del paisaje de los que surge, de ahí que los siguientes apartados estén dedicados al mar y al desierto respectivamente, ambos desvinculados en un inicio del paisaje peruano, ya que llegan al poeta a través de sus lecturas de autores europeos, y no será hasta su filtración por el medio plástico cuando se conviertan en vínculo con el paisaje de la infancia.

En el primero de estos apartados se analizará la evolución del símbolo marino, desde espejo de una cosmovisión monoteísta hasta encarnar una de las dos mitades de la divinidad dual que recorre la poética eielsoniana. La otra mitad, la entidad femenina, será la tierra. Su vientre será el lugar donde se producirá el particular descenso del poeta hacia sí mismo, un proceso de introspección que, como en el poema “El héroe”, de Neruda, culminará con la aniquilación del propio yo:

Así fue como conociendo,
Entrando como a la uterina
Originalidad de la entraña,
En tierra y vida fui venciéndome:
Hasta sumirme en hombre, en agua
De lágrimas como estalactitas,
De pobre sangre despeñada,
De sudor caído en el polvo (Neruda: 315)

1.3.1.1 Brillante y transparente maestro fue mi mar

El paisaje peruano está aparentemente ausente en los poemarios limeños, de ahí que el mar que surge en sus primeros poemas esté desprovisto de una connotación física concreta. En *Moradas y visiones del amor entero*, una obra de marcado tinte religioso con una fuerte influencia de la mística cristiana, llama la atención la atribución de rasgos marinos a la divinidad, aspecto que no aparece en la obra de San Juan de la Cruz, sin duda el referente literario más evidente del texto. En medio de este paisaje espiritual, el ansia de luz del yo lírico choca contra un mundo de sombras, una especie de caverna platónica cuyas proyecciones bañan de oscuridad todos los elementos de un paisaje sin referentes espaciales concretos, evocado con notas impresionistas y contrapuesto a un cielo, “sombra veloz”, inalcanzable.

La presencia de elementos marinos recorre todo el poema para referirse al Amor con mayúsculas. Lo diferenciador del texto radica en que, si bien la división vertical del

mundo que plantea –mundo celeste, de los astros, como espacio divino, frente a mundo terrestre, habitado por los hombres y las sombras– es de origen mesopotámico y posteriormente formaría parte de la cosmovisión judeo-cristiana, Eielson establece como punto de contacto entre ambos espacios la costa. Y al referirse al rostro divino, el poeta lo describe usando la imagen de las olas que rompen contra la superficie terrestre: “Y espuma blanca es tu perfil / Entre las rocas” (*VOM*: 12). En la misma línea, la calma, el sosiego divino anhelado por el poeta, tendrá de nuevo connotaciones marinas:

(...) ¡Oh reposo,
De tantas horas y de nunca,
Los azules auxilios perdidos
Cual la espuma en el océano (*VOM*: 13)

Si esta atribución de connotaciones marinas a la divinidad no tiene un referente entre la mitología cristiana, sí lo tiene en las culturas preincaicas, precisamente en la figura del dios Viracocha, cuyo nombre se traduciría como “espuma marina” (Urton, 2003:34). Acudir a esta referencia no es arbitrario ya que, como se ha afirmado, la vinculación de Eielson con las culturas precolombinas se remonta a sus últimos años en Lima, precisamente cuando escribe estas obras. Así, si se vuelve a releer el catálogo de referencias que vinculan la divinidad al mar, el hecho de que en un poemario como *Moradas y visiones del amor entero* se hable de la barba blanca, remite a la descripción de este dios (Querejazu, 1996: 194), “el Hijo del Sol” del que hablara el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* (257). De igual manera, en el cuarto poema de *Cuatro parábolas del Amor Divino* el rostro de dios “de mar en mar se transfigura” (*VOM*: 22), ejemplo claro de una transformación cíclica, como la que representa el propio Viracocha que nace de las aguas del lago Titicaca y vuelve cíclicamente a sumergirse en él. Además, a través

de su androginia, este dios se desdobra en *Inti* y *Mama Kilya*, sus primeros hijos, deidades del sol y de la luna, rasgo que acerca de nuevo esta cosmovisión andina a la poética eielsoniana, ya que, como se verá más adelante, la figura del andrógino aparecerá en repetidas ocasiones en su obra.

En esta *noche del alma*, el poeta desea hundirse, anegarse en el mar divino, tantas veces confundido con la nada. Frente a ese anhelo, su destino de hombre lo condena a la soledad más absoluta, descrita también en términos marinos, a través de la imagen del náufrago solitario que espera el auxilio que le saque de esas islas de “sombra y fuego” (*VOM*: 15), imagen ésta que sí aparece en el *Cántico Espiritual* de San Juan, cuando la esposa se define como “la que va por ínsulas extrañas” (Cruz, 1981: 602)

La imagen del náufrago vuelve a surgir en su siguiente poemario, *Canción y muerte de Rolando*. Tras la muerte del héroe, las cabalgaduras se transforman en “náufragos galeones” que vagan a la deriva²¹. El mar se torna entonces en un símbolo doble, símbolo de vida en estado calmo y símbolo de muerte y oscuridad en mitad de una tormenta, doble simbología ya se intuía en *Moradas y visiones del amor entero*, ya que al situar al símbolo marino como vínculo entre los dos planos de la existencia, le otorgaba la capacidad de ser partícipe de ambos.

En la mañana tu cuerpo era alto y limpio como el mar, pero luego un musgo negrísimo lo ocultaba y por entre su pesado oleaje, a instantes, sólo tu frente aparecía. (*VOM*: 25)

²¹ El paisaje de la infancia, reducido en *Reinos* al hogar familiar, retomará la imagen del naufragio, “hundiéndose al igual / que un buque de cuero en un océano tibio” (*VOM*: 38).

En el poemario *Doble diamante*, de 1947, el símbolo marino reaparece en el poema titulado "Soneto de agua de mar", donde el yo lírico, nadando entre las olas, se convierte en "un rey desvergonzado" (*VOM*: 93). La corona marina de estos versos escritos todavía en Lima reaparecerá años más tarde *Sin título* transformada en una corona de pobreza. El desapego hacia los bienes materiales corre entonces paralelo a la desnudez con la que el poeta se sumergía en las aguas del océano y lo convierte en un "eterno príncipe de nada" (*VOM*: 405).

Ya afincado en Europa, la mirada del yo poético se torna hacia el hogar abandonado en su tierra natal en "Poema para destruir sobre la poesía de la infancia y otras metamorfosis" (*VOM*: 155), perteneciente a *Habitación en Roma* (1952). En este texto, cuando se refiere al final de la infancia y al despertar a la vida adulta, la metamorfosis se plasma por medio de una imagen marina en la que el mar irrumpe en la casa y la atraviesa saliendo por la ventana, como si mostrara el camino hacia la vida futura.

Ese espacio de la infancia servirá de marco para la tarea narrativa emprendida en el Viejo Continente. El vínculo entre el mar y la búsqueda de los orígenes que Eielson lleva a cabo establecido en Europa la da el propio artista en una entrevista de 1988:

(...) en segundo lugar que soy un hombre de mar. A los 10 años, en efecto, nadaba como un pez y a los 15 hacía surf y clavados del trampolín, hasta mi partida para Europa, ocurrida poco después de los 20 años. Todo esto, sin duda ha influenciado y contribuido a mi labor de búsqueda y recuperación de los orígenes, que usted encuentra en las obras romanas de los años entre 1958 y 1963. El rescate de la juventud, junto a

aquél del territorio amado, es una motivación universal común a todos,
aun si en cada uno subyace la propia vicisitud personal. (*n u / d o*: 290)

Si, curiosamente, en el poema original “Primera muerte de María” no aparece ninguna referencia a Perú ni a la costa peruana, en su transformación novelada ambos elementos desempeñarán un papel decisivo. Adquiere entonces el mar un nuevo significado que no es sino una revisión de los cultos arcaicos de fertilidad, ya que, como el propio Eielson apunta “las sucesivas transformaciones de esta matriz femenina están todas relacionadas con su origen marítimo” (Canfield, 2011: 75). Esta significación del símbolo está también presente en uno de los autores predilectos de Eielson, Novalis. En el poemario cumbre del romántico alemán, *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche)*, escrito entre 1797 y 1800 y publicado apenas un año antes de su muerte, se observa el mismo valor en el quinto de los seis poemas que componen la obra cuando habla del “sagrado seno de la mar” (“in des Meeres heiligem Schoß”) o de “la sima oscura y verde del mar, el seno de una diosa” (“Des Meers dunkle, grüne Tiefe war einer Göttin Schoß”). Pero la influencia de Novalis se mostrará más claramente en una de las variantes del símbolo marino que recorre toda la producción eielsoniana: el color azul, a cuyo análisis nos dedicaremos más adelante.

También el mar de su nueva patria europea tendrá espacio en sus versos recogiendo este valor de generador de vida. Ya en *Habitación en Roma* surge un poema como “Azul Ultramar” en el que el yo poético, apoyado en la estructura del Padre Nuestro, secularizándolo (Cozmán, 1996: 145), implora la ayuda del Mediterráneo:

Padre nuestro que estás en el agua

Del tirreno

Y del adriático gemelo
No me dejes vivir tan sólo de carne y hueso
Haz que despierte nuevamente
Sin haber nunca dormido. (VOM: 140)

El Mediterráneo, este “mar ancestral” que diría Eielson en una entrevista de 1987 concedida a su amigo Miguel Ángel Zapata (98), se alza entonces como espacio de la iluminación, algo que ya se anunciaba en los versos finales del último poema de *Cuatro parábolas del amor divino*, “Y la estrella de tu tez se multiplica / por el polvo / y tu aspecto, de mar / en mar se transfigura” (VOM: 22), versos en los cuales late la impronta de *El Cementerio Marino*, de Valery, cuando se refiere al *Temple du Temps*, “toujours recommencée”.

Y si en los versos de su etapa peruana el mar servía de metáfora para el Amor, ambos conceptos se fusionan en uno solo asentado ya el poeta en Europa. En *Tema y variaciones*, de 1950, aparece un poema titulado “Poesía en A Mayor”²². La letra A, en un claro homenaje al soneto de Rimbaud, retoma su carácter visual para erigirse en el centro de dos conceptos centrales para la vida del poeta: AmAr y mAr. Los versos iniciales, “estupendo Amor AmAr el mAr/ y vivir sólo de Amor/ y mAr” se revelan como un cántico a la esencia de la vida y la ausencia de ésta, es decir, la propia muerte, será la anulación de estos conceptos: “como si morir/ fuerA sólo no mirAr/ el mAr/ o dejAr de AmAr”. Si Rimbaud otorgaba en su célebre poema el color negro a la primera de las

²² El título del poema responde a la no diferenciación entre los distintos lenguajes artísticos que caracteriza la obra de Eielson, ya que “A Mayor” es un término perteneciente al lenguaje musical para referirse a la tonalidad de La mayor en el sistema de notación musical inglés, también conocido como “cifrado anglosajón”. Eielson adopta este sistema y no el ordinario para hacer énfasis en la vocal “a”, escribiéndola en mayúsculas en el interior de las palabras.

vocales, Eielson le concede una tonalidad musical que, en el Romanticismo²³ se recomendaba, entre otras finalidades, para las declaraciones de amor inocente y para expresar la alegría juvenil y la fe en dios.

En un artículo publicado en *Lundero* en 1990, Eielson explica el carácter mítico de su nuevo mar de adopción. El texto, titulado “Cerdeña, paraíso de piedra y silencio”, se refiere al Mediterráneo como una entidad sagrada dual que conecta al hombre contemporáneo con sus raíces, del mismo modo que lo hará la arena sagrada del desierto peruano:

Mar de mares, mítico mar de los dioses, padre Mediterráneo cuyo baño es bautismo, ablución, agua sagrada de la historia. El alma no resiste a tanto esplendor y se arrodilla en el más completo silencio: el Sardus Pater y la Mater Mediterranea son también nuestros antepasados y su estirpe y sus raíces penetran en la misteriosa civilización de los nurágicos que se remonta a unos 2000 años antes de Cristo. (1990: 12)

Sin embargo, aún quedará una transformación más y ésta se producirá en *De materia verbalis*. Frente a las obras anteriores, en las que el mar se hace presente en relación al espacio físico del recuerdo o como espejo de la divinidad, en este poemario lo marino se independiza del recuerdo para pasar a contener la propia esencia creadora. En el poema que se inicia con el verso “Saludo el mar”, nadar se equipara a escribir, el mar es la tinta y el papel, el propio cuerpo del poeta y su reflejo:

²³ Perteneciente a la corriente *Sturm und Drang*, el músico y escritor Christian Schubart describiría esta tonalidad en su obra *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Ideas sobre la estética de la música)*, publicada póstumamente en 1806.

Y no sé si es el poema
Todavía el mar que me rodea
O la página blanca que mancillo
Mientras nado a la deriva
Mar que se asoma
A la punta de mi pluma
O poema que se extiende
Entre mis pies mojados
Y la nada
Encaje de algas o palabras
Trampa de sal en que agonizo
Sin saber si nado
O si tan sólo escribo
Mar que se asoma
A la punta de mi pluma
O poema que se extiende
Entre mis pies mojados
Y la nada (VOM: 204)

Una vez más, resuena en estos versos el homenaje al maestro Rimbaud, en este caso a los célebres versos de *Le Bateau ivre*, cuando el yo lírico afirmaba “je me suis baigné dans le Poème De la Mer”. Al mismo tiempo, la equiparación mar-poema, arroja a su vez dos aspectos centrales de la poética eielsoniana: el carácter cambiante de la poesía, en perpetuo movimiento, y la incapacidad del ser humano para abarcarla o limitarla, algo que no impedirá al artista enfrentarse a esta “empresa insensata” que diría Octavio Paz en *Corriente alterna* (2006: 7), una empresa necesaria para sobrevivir, ya que si le quitaran

el mar, el agua para nadar, el poeta perdería la cordura, porque no se trata solo de “vivir por vivir, sino saber vivir” (Zapata: 1987: 100).

En los poemarios siguientes las referencias al mar seguirán siendo una constante. Así ocurre en *PTYX*, donde la doble figura autoritaria, la Señora y el Señor, aparecerán caracterizados por rasgos marinos. En *PTYX I* se lee “Un Domingo en la mañana la Señora se despertó/ Hundida en un Mar de Reflejos” y en el siguiente poema, *PTYX II*, se explica cómo el Mayordomo “lo conducía [al Señor] entonces al pie del Mar/ Donde escuchaba el Canto Azul de los Delfines y la Espuma”. De hecho, el mar será el único rasgo que distinga a ambos de la pareja protagonista: “Tal vez la única diferencia entre nosotros y Ellos/ Era el Mar” (*VOM*: 287).

El verso que da nombre a este apartado –“Brillante y transparente maestro / fue mi mar”– (*VOM*: 378) pertenece a una de sus últimas obras, *Sin título*, y se engloba dentro de los poemas-homenaje a los maestros que recorren el poemario. Junto a los dedicados a César Vallejo, Octavio Paz, Javier Sologuren, Joseph Beuys, Tàpies, Shakespeare o Martha Canfield, el mar del Perú es la única entidad física a la que incluye en la categoría de maestro, un maestro que no sólo le enseñó a vivir sino también los secretos de la propia literatura:

Brillante y transparente maestro

Fue mi mar. Nadando
En sus aguas saladas corriendo
Sus altas olas aprendí a vivir
Sobre la tierra. A comprender

Que el silencio puede ser todo
A leer en las estrellas claramente
A no confundir el agua con la espuma
Ni la espuma con la vida
Sólo nadando pero también llorando
Descubrí la sal que nos unía
Y el pescado azul de nuestro origen
Completamente solo
Con las olas (*VOM*: 378)

El poeta, fundiéndose con las olas, logra recuperar “su desnudo natural, el contenido ritual de su cuerpo” (Cozmán, 1996) y recuerda cómo nadando, viviendo, llevó a cabo un aprendizaje vital en el que laten las constantes de su poesía: el descubrimiento del silencio como comunicador de lo infinito, la contemplación del cielo estrellado, la distinción entre la espuma vallejiana del poema “Intensidad y altura” y la verdadera existencia. Pero dicho aprendizaje se vio marcado también por el dolor, un dolor que, emparentado con el del maestro de Santiago de Chuco, posibilitó desde la soledad absoluta el despertar de la conciencia de la comunión del género humano. Y dicho descubrimiento, formulado al final del poema mediante la metáfora “el pescado azul de nuestro origen”, contendrá el color que acompaña toda la producción eielsoniana en sus diferentes manifestaciones.

El color azul nos evoca la tan citada definición de Victor Hugo “L’art c’est l’azur” que inspiró el Modernismo hispano; nos lleva a Darío, para quien representaría “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y fundamental”, nos recuerda la “tristeza azul” de Martí y la “conciencia azul” de Juan

Ramón, “la solitude bleue et stérile” de Mallarmé, pero su origen se remonta a *die blaue Blume*, “la flor azul” que protagoniza el sueño con el que comienza la novela *Heinrich von Ofterdingen* (*Enrique de Ofterdingen*), de Novalis, publicada póstumamente en 1802. Esta imagen, que pasaría a presidir el ideario romántico, conjuga una de las principales imágenes arquetípicas del alma –la flor– con el color azul, configurándose en una encarnación de lo absoluto, de lo inalcanzable. Es el símbolo de la Poesía y a su búsqueda infatigable se dedicará el alma romántica.

El color azul en Eielson es una de las constantes de su poesía y, al mismo tiempo que remite a su significación novaliana, está vinculada directamente con dos espacios infinitos presentes en el paisaje peruano de la costa, el mar y el cielo. Como en el cuadro de Miró de 1925, “Este es el color de mis sueños”, en el que se borran las fronteras entre la plástica y la literatura, el azul permitirá al poeta plasmar cromáticamente lo no limitado, facilitando el contacto entre las diferentes manifestaciones artísticas.

La primera connotación del color azul que se observa en la obra poética de Eielson es su vinculación con el plano celeste, de ahí que en sus poemarios limeños se emplee esta tonalidad para referirse a la divinidad, recordando el tan citado verso juanrramoniano “Dios está azul”. En *Moradas y visiones del amor entero* surgen la “azul paciencia”, “los azules auxilios perdidos” y “la leña azul” o en *Cuatro parábolas del amor divino* “el triunfo azul de tus pisadas”, imágenes todas ellas relacionadas con la esfera de lo divino. En sus poemarios limeños se observa también cómo el azul es el color predilecto por el poeta para demarcar el espacio del pasado, el reino de los muertos. En esta línea se descubre la flor azul novaliana en el rostro ya muerto de Rolando -“la glicina que azula tu nariz”, imagen paralela a la “chispa azul” que descubrimos en *Reinos* para caracterizar a

los antepasados del poeta en la "Poesía de la casa entre los Pinos". En este poemario, la connotación mortuoria de la tonalidad convive con su significación inicial vinculada al plano celeste, presentándose como un efecto de la misma. Así, la mano que pasa las páginas de sodio de la "Librería enterrada" será azul y la fuerza resultante de la unión de los contrarios luz y oscuridad azulará "las casas profundas de los muertos" en "Nocturno terrenal".

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan
Las casas profundas de los muertos, amo la llama
Y el cabo de la sangre porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día. (*VOM*: 43)

A partir de ahí, el azul evolucionará hasta desvincularse de lo divino para aproximarse al significado trascendente romántico y, en esta evolución, se convertirá en esencia de lo poético, en la línea de Novalis, Darío o Bécquer. Azul será la palabra primigenia, el verbo creador con el que arranca la creación en el poema "Génesis" de *Temas y variaciones*, parafraseando los versículos con los que arranca el evangelio de Juan (1:1) "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios":

Una palabra sola como el sol
Una palabra azul como la tierra

La palabra Adán durmiendo
Junto a la palabra Eva. (*VOM*: 115)

En el mismo poemario, el ave que protagoniza el célebre caligrama “Poesía en forma de pájaro” tendrá el ojo azul.

A partir de *Habitación en Roma* se observa cómo la esencia creadora, situada hasta entonces en el plano de lo inasible, deja de ser algo ajeno al hombre para convertirse en una fuerza que habita en el cuerpo del artista. Y esta esencia tendrá dos tonalidades, el amarillo del desierto y, sobre todo, el azul del mar. El yo lírico que recorre el caos de la Via Appia Antica tiene “una mano azul y otra amarilla”, el mismo yo que en “Albergo del Sole II” se dibuja con una “chispa azul en el perfil”. Esta esencia creadora será espejo de la otra inalcanzable situada en el plano de las esferas. La divina orquesta cuyo concierto resulta solo audible para los espíritus puros, interpretará sus melodías al ritmo de un tambor “de viejo cuero azul” en el escenario atemporal de “Piazza di Spagna”:

[...] a todo un grupo de trompetas
mientras las nubes son violines
encendidos ciertamente
arpa el agua de las fuentes
contrabajo el viento fuerte
y los gorriones
flautas y caramillos
ninguna orquesta es concebible
sin un golpe de tambores
en el fondo
pero si el viejo cuero azul
resuena todavía

en trinidad del monte
ello se debe en gran parte
a un increíble sistema
de acústica divina
gracias al cual descubriremos
voces y melodías
que ya nadie escucha (*VOM*: 152-153)

En medio del caos posmoderno, donde la deshumanización avanza irremediablemente, ser artista supone para Eielson un acto subversivo, y el azul será el color que caracterice a los seres que se mantienen al margen de los preceptos sociales a partir de entonces. En *Noche oscura del cuerpo* el artista reaparece “completamente azul y despeinado” (“Cuerpo transparente”) y, “azul como los peces”, nadará a contracorriente de lo establecido en “Cuerpo dividido”, vinculado al espacio de la infancia, un espacio que volverá tener una tonalidad azul en los versos finales del poemario. Aunque nos encontramos en los años de gestación de la serie pictórica del *Paisaje infinito*, antes de que ésta se haya plasmado en el lienzo, los versos que cierran esta obra anticipan los presupuestos que la articularán:

Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia. (*VOM*: 200)

Como los “días azules” de Machado, como “los días de azul de la dorada infancia” de Darío, el poeta descubre al final de su peregrinaje por el cuerpo su propio pasado, vinculado en Eielson a su origen marino, a los espacios inabarcables e infinitos. Pero, al mismo tiempo, es necesario precisar cómo en ese viaje Eielson sigue los preceptos del

protagonista de la novela de Novalis al escoger en este poemario la segunda vía apuntada por Enrique de Ofterdingen²⁴, el de la contemplación interior. Como su predecesor literario, culminará su búsqueda con el hallazgo de “las viejas melodías de su alma” de las que hablaba el romántico alemán. Su aventura a través de los órganos y arterias, a través de las moradas interiores, se convierte entonces en un viaje a través de tiempo que concluye con la anulación del mismo²⁵.

Sólo siguiendo este planteamiento es posible acercarse a los versos anteriormente citados que aparecen en su poemario siguiente cuando afirma:

El poema que ahora escribo
No soy yo que lo escribo
Sino los pájaros y las nubes
De mi lejana patria (*VOM*: 210)

De materia verbalis supone el desarrollo del descubrimiento final de *Noche oscura del cuerpo*. La azul esencia poética que late en el interior del ser es un vínculo con el origen al mismo tiempo que un reflejo de la Poesía con mayúsculas, una esencia

²⁴ “Me parece como si hubiera dos caminos para llegar a la ciencia de la historia humana: uno, penoso, interminable y lleno de rodeos, el camino de la experiencia; y otro, que es casi un salto, el camino de la contemplación interior. El que recorre el primero tiene que ir encontrando las cosas unas dentro de otras en un cálculo largo y tedioso; el que recorre el segundo, en cambio, tiene una visión directa de la naturaleza de todos los acontecimientos y de todas las realidades, es capaz de observarlas en sus vivas y múltiples relaciones, y de compararlas con los demás objetos como si fueran figuras pintadas en un cuadro.” (*Enrique de Ofterdingen*, Novalis, 1982)

²⁵ Marta Canfield en el artículo “Largo viaje del cuerpo hacia la luz” establece un vínculo entre el acto de la defecación y la anulación de los contrarios: “De este cuerpo constante, ya indivisible del yo, que viste y enmascara el yo, se desprende un cuerpo “inútil” que el autor llama “último” en el sentido de ínfimo y superfluo pero, que sin embargo, genera la visión de una vida iluminadora: el tiempo se suspende, la infancia y su música, su ritmo, regresan, el suelo se reúne con el suelo, la materia vil se transforma en preciosa (*n u / d o*: 198)

atemporal que disuelve el tiempo lineal y hace de lo poético un lenguaje ajeno a las coordenadas espacio-temporales:

(...) Pero sobre todo
Le debo estas palabras
Que no son sino fragmentos
De otro incesante poema
Escrito en mis entrañas
Llenos de llamas azules
De misteriosos abuelos celestes
Que me llaman y me llaman
Desde su patria de luces (*VOM*: 210-211)

Para Eielson, la esencia poética late en cada ser, en cada criatura, de ahí que en el mismo poemario se afirme “Que somos todos poetas/ No cabe duda alguna”. Dicha categoría no implica necesariamente la escritura de la poesía: algunas personas “que jamán han escrito/ una sola palabra” son para el autor poesía en estado puro, gente que vive la poesía, que no la escribe, que la lleva dentro de su propia corporeidad, en sus “átomos azules”; gente como el propio Eielson quien, en otro texto del mismo poemario, se refiere al “incesante torbellino de átomos azules” que reina en su cuerpo (*VOM*: 217). El azul escapa a toda razón o análisis, va más allá de lo empírico e incluso contradice lo aprehensible, una premisa que llevará a sus máximas consecuencias en *Naturaleza muerta*, en el brevísimo poema que reza “La tierra es redonda/ y azul como una naranja” (*VOM*: 221). El azul para entonces está más allá del espectro lumínico y señala una realidad oculta a los sentidos, pero una realidad que para el poeta resulta mucho más necesaria para sobrevivir que la meramente sensorial. Así lo implora en el verso:

¡Ayúdame cielo de tinta azul
Mi corazón se muere de tristeza
Entre el cemento de mi casa
Y esta hoja de papel! (VOM: 232)

El cielo se transforma en objeto de plegaria, como sucede con el mar y a la tierra; juntos articularán, años después, esa cartografía de la existencia denominada *Paisaje infinito de la costa de Perú*.

En la novela *El cuerpo de Giulia*-no cielo y agua vuelven a vincularse en un mismo plano de significación en la interpretación del alfabeto cromático de los quipus que aparece en el capítulo 20:

UN NUDO AZUL	EL AIRE
DOS NUDOS AZULES	EL AGUA EL RÍO EL LAGO LA LLUVIA
TRES NUDOS AZULES	EL CIELO (Eielson, 2000a: 133)

De nuevo inundado de azul encontramos al yo lírico en uno de los poemas centrales de Arte poética que lleva por título “Ser artista”, donde una vez más la rebelión contra el mundo mecanizado porta la bandera marítima. Ser artista es “cubrirse la cabeza de azul ultramar”, un verso que recuerda a la última aparición de Eielson vía teleconferencia en el año 2002²⁶, cuando, invitado por la Fundación Telefónica, se dirigió a su auditorio cubierto por una máscara azul llena de estrellas, una máscara que inspiraría

²⁶ El 23 de mayo de 2002 Eielson se dirigió a los asistentes del evento organizado por la Fundación Telefónica a través de videoconferencia desde Milán. El panel limeño estaba formado por LuisFernando Chueca, Carlos Garayar, Marco Martos, Abelardo Oquendo, Marcela Robles, Carlos Rodríguez Saavedra, Abelardo Sánchez León y Ricardo Wiese.

la reedición de *El cuerpo de Giulia-no* realizada por la editorial peruana Santuario en 2014.

También en *PTYX* el azul se empleará para describir a las criaturas que se rebelan contra el orden impuesto. Azul Ultramar es la misteriosa pelota que empuja día y noche Ray Mundo, el Payaso protector, una criatura brillante que encoge hasta morir y, cíclicamente, recupera su tamaño, bañada en el perfume de salmuera.

En *Celebración* confluyen muchas de las connotaciones que se han desarrollado hasta entonces en la poética del autor. Eielson retoma el hilo significativo del azul como tonalidad del espacio de la infancia y de los seres que la habitan en su homenaje a Charlie Parker: La vieja fotografía de la madre joven “extrañamente azul y sin calzado” (*VOM*: 341) ilumina mágicamente el cuartucho de hotel de los solitarios. Junto a esta significación del símbolo, Eielson recupera también el azul para filtrar el paisaje. Paseando por Gardalis, el poeta se fusionará con la naturaleza, anulando los límites del yo y “el bosque azul”, del mismo modo que se difuminarán las fronteras entre el plano celeste y el terrenal cuando las líneas que surcan el desierto en el poema “Nazca” se convierten en fruto del “trabajo azul de las estrellas” (*VOM*: 344).

Si en *Habitación en Roma* resonaban los acordes del concierto celeste, en *Sin título* será el propio concierto el que protagonice uno de los poemas. Y si el tambor presidía entonces la orquesta de la Plaza de España será ahora el saxofón, trasunto del corazón del poeta, el que marque el ritmo de la existencia con su tonalidad azul, un ritmo “siempre atroz y soberano/ Como el océano” (*VOM*: 381). El azul seguirá siendo entonces el color del arte y el color que tiña la vestimenta del artista. En “Todo lo que sabemos de

Javier”, el homenaje a Sologuren, se hablará de sus alas y de los “zapatos azules” (*VOM*: 386) que emplea cuando escribe y en el homenaje a Octavio Paz se señalará de la “luz azul/ Que llevaba en la solapa/ y que le permitía ver el revés/ de las cosas” (*VOM*: 393), una luz azul que a su muerte se reencarnará en la mariposa inmortal de alas azules que revuela entre nosotros.

Este breve recorrido por la significación que el color azul tiene dentro de la obra poética de Eielson no puede dejar de lado la preferencia por este color en sus performances e instalaciones.

El azul inunda la casa de pescadores de la instalación titulada “El paisaje infinito (Primera muerte de María)” presentada en Miraflores en 1988, donde la figura protagonista, cubierta de una tela de este color, recorre una estancia donde no sólo las paredes son azules sino también los muebles y objetos sobre la mesa, así como la misteriosa escalera apoyada en uno de los extremos, una estancia muy similar a la que protagoniza en la década de los 90, esta vez sin la presencia humana, la instalación “Última cena”, inaugurada en la Galería Credito Valtellinese, en Milán, en 1993. Tanto el vestuario de los participantes como los papeles azules, “fragmentos del universo” de la acción presentada en la Bienale de Venecia titulada “Evento poético urbano” son azul ultramar.

Un año antes de su muerte, Eielson participaría en el proyecto “Itinerarios del sonido”, que tuvo lugar entre el 20 de mayo y el 25 de septiembre de 2005 en Madrid, bajo la organización de la Residencia de Estudiantes y el Centro Cultural Conde Duque. En aquella ocasión, Eielson presentó su obra “Azul” , donde los colores se convierten en

materia sonora y el espectador se convierte en oyente al descolgar un teléfono situado en una calle madrileña a través del cual se podía escuchar a modo de mantra al propio Eielson diciendo las palabras “amarillo”, “verde”, “rojo” y “azul”, precedida esta última siempre de un gran silencio y pronunciada con una voz más profunda, estableciendo un vínculo entre esta última obra y una de sus esculturas subterráneas, la denominada “Skulptur mit comprimierter Stimme”, impresa en papel rodoid de color azul.

La evolución del símbolo se cierra entonces volviendo al origen apuntado en sus primeros poemarios. La soledad intrínseca al ser humano que aparecía entonces como una condena es aceptada ahora ante una divinidad que ya no tiene rasgos marinos sino que es el propio mar, el mar generador de toda forma de vida, que inicia al poeta en su búsqueda y permite la iluminación: el descubrimiento de la interconexión de todo lo existente y del silencio como la forma más elevada de poesía. El círculo se cierra en su último poemario, *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005), cuando el yo lírico retorna a la casa de la infancia y, de nuevo, el mar inunda cada estancia y arrastra consigo al poeta, el cual, entre las aguas logra sentirse, por primera vez en casa:

Después de mucho tiempo vuelvo

A mi casa de mar

Abro un viejo armario

Y una cascada de perlas

Inunda la habitación. Me aferro

A una mesa una cama una cortina

Pero las perlas

Atraviesan toda la casa
Y siguen rodando hasta la playa
Arrastrándome con ellas
Ya en el abismo azul
Me siento igual a ellas
Y como ellas
Por fin en casa (*Absoluto*: 75)

1.3.1.2 El desierto que se anida en la palma de la mano

El desierto tiene una amplísima significación simbólica que en Eielson se manifiesta tanto en su obra plástica como en la literaria. El hecho de que sea a través de un paisaje desprovisto de lo humano a partir del cual el yo lírico emprende su camino de introspección remite en primer lugar a las religiones monoteístas, no en vano denominadas “religiones del desierto”, donde Mahoma, Buda, Confucio, San Juan Bautista, profetas, eremitas sufíes y el propio Cristo, tras la estancia en el desierto, alcanzan la revelación, pues como decía San Bernardo “el que desea oír la voz de Dios, que se retire a la soledad” pues “un consejo secreto requiere una escucha secreta” (Carta 107.13), de ahí que los conventos franciscanos se denominaran “santos desiertos”.

Si Bécquer afirmaba que “la soledad es el imperio de la conciencia”, el desierto sería la geografía de la introspección. Desde el punto de vista temporal, en la imagen del desierto subyace la idea de la abolición del tiempo. La aparente imposibilidad de ese paisaje árido para gestar cualquier forma de vida lo convierte en una especie de paisaje de la muerte. Pero al anular todo lo vivo, anula también el carácter temporal de la existencia

y así, la propia muerte. De este modo, el símbolo “desierto” logra representar la anulación de los contrarios vida-muerte.

El desierto es, en palabras de Eielson, “cuna y tumba de nuestro acontecer histórico” (*n u / d o*: 272). Los conceptos antagónicos de la vida y la muerte, la luz y la sombra, conviven en esta entidad “prácticamente abstracta, casi metafísica” (Forgues, 1988: 84), pues remite a una temporalidad ancestral anterior a la divinidad, del mismo modo que en la tradición bíblica el desierto es anterior al paraíso (Gén 2).

El espacio desértico será el punto de partida en el proceso de gestación de la novela *Primera muerte de María*, que data de la misma década del inicio de la serie *El paisaje infinito de la costa de Perú*:

En el verano de 1960, una luxación del tobillo derecho me obligó a completo reposo durante treinta días que, con el correspondiente proceso reeducativo, se convirtieron en sesenta. Durante esa inmóvil espera comencé a vislumbrar una remota historia de pescadores en los desolados desiertos de la costa peruana, de la que siempre fui tenaz enamorado. En un primer momento, el asunto contaba poco. Lo que más me urgía -o así me parecía- era la representación del paisaje por la palabra. (Eielson, 1998b: 75)

En el mismo capítulo de la novela encontramos una de las más bellas descripciones eielsonianas del desierto:

[...] puesto que era el espacio -el elemento más sutil del paisaje- el que rodeaba, en un estéril abrazo, la ciudad en que nací. Paraíso e infierno, pero única grandeza permitida a los limeños, era también su dimensión más secreta, era el silencio de las dunas al atardecer, eran los juegos de la sombra y de la luz sobre el territorio amado. Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. (Eielson, 1988b: 75-76)

Así, ese “leer el desierto” que Ortega (2001: 2) califica como la propuesta más radical de Eielson, no es sino la lectura de la cartografía de nuestra existencia. El paisaje yermo de la costa del Perú está vinculado a la noción de soledad, a la soledad metafísica del destino del hombre ya antes mencionada. Frente al caos, el silencio. Y frente a la civilización, el espacio primitivo sin tiempo, donde el hombre está unido al cosmos en un todo indisoluble.

Por ello, el desierto se transforma en los versos eielsonianos en la otra cara de la divinidad dual que plantea. Un lado de dicha divinidad sería el mar anteriormente analizado; el otro lado, la arena. En el largo poema de *Celebración* titulado “Nazca” vuelve a la estructura del Padre Nuestro cristiano en sus versos iniciales –“Madre nuestra que estás en la arena / Y en el aire del desierto” (VOM: 344)–, aludiendo al arquetipo de la Gran Madre, que, como apunta Cirlot (1999: 235) en las antiguas cosmogonías aparece simbolizado a través de la tierra fecundada y del mar.

La oración a la madre tierra implora la concesión de una visión pura, capaz de entender las líneas que surcan el paisaje:

Haz que nuestros ojos
Sean cada vez más puros
No nos dejes morir sin haber visto
Aunque sea sólo un instante
Tu centelleante dibujo
Entre las dunas amarillas (VOM: 344)

Tras el avance circular del “océano de tiempo”, los únicos vestigios que quedan son las “[...] las viejas líneas /Que transforman el desierto / En un pensamiento [...]”, unas líneas dibujadas por los astros, no por los hombres, y que surcadas de espejos - Espejos de sal y de espuma -, reflejan lo que fue y ya no es, lo enterrado. Y sobre la arena, los vestigios del paso del género humano, los mismos vestigios “de misteriosa materia que resplandece y que muere” que poblarán paulatinamente el *Paisaje infinito de la costa de Perú*.

En este océano de tiempo
En donde todo comienza
Y se acaba y vuelve a comenzar
Y se acaba nuevamente
Quedan solamente huellas
De misteriosos viajeros que atraviesan
Nebulosas y murallas de electrones
En busca de una caricia
Quedan sólo residuos carbones encendidos
De una catástrofe remota. Sólo cenizas
De personas y animales sagrados
Y además cuchillos plumas túnicas vacías (VOM: 346-347)

Eielson dedica este largo poema a Viktoria Maria Reiche-Große Neumann, arqueóloga alemana de nacimiento fallecida en Perú en 1988 que emplearía gran parte de su vida a investigar y preservar las líneas de Nazca.

Pero el peregrinaje del hombre por el desierto en busca de las grandes respuestas está condenado al fracaso. Quizá, como el antiguo monarca prehispánico que aparece al final del poema, lo único que logremos será descubrirnos a nosotros mismos como una simple “línea”, “un hilo más del encaje divino”:

Pero el soberano
Tras de observar el cielo noche y día
Y recorrer todas las líneas
De la pampa terrena
Entendió finalmente
Que él también era una línea
Un hilo más del encaje divino
Y que era sólo un monarca
De nada (*VOM*: 348)

Años después las líneas de Nazca volverán a ser tema de un poema en *Sin título*. Para entonces, el cuerpo de tierra eielsoniano descubre el trazado preincaico en sus propias manos, surcando sus entrañas, su corporeidad, convirtiendo al hombre en un espejo del firmamento, recordando el célebre aforismo de Orígenes: “Comprende - hombre- que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el sol, la luna y también las estrellas.”

Veo las líneas de Nazca

En la palma de mi mano veo
La cola del mono en mi cerebro
Y muchas otras líneas
Que atraviesan mi pupila
Mi corazón y mis sentidos
Y terminan en el suelo
En radiantes espirales
Como si brillaran
Como si copiaran
Las del cielo (*VOM*: 385)

Del mismo modo que Baudelaire en *L'homme et la mer* afirmaba que el mar, como espejo del hombre, tiene un fondo inalcanzable, el desierto que aparece en la obra de Eielson, como parte de la dualidad del recuerdo, no es una naturaleza muerta sino “un recinto de objetos y seres telúricos que duermen allí con vida, casi intocables.” (Arteaga, 2006: s/n). Por eso puede establecerse un paralelismo entre el acto de excavar en las culturas ancestrales del Perú y el regreso a la infancia que planteaba Bretón en el *Primer Manifiesto Surrealista*, pues ambos espacios ofrecen la posibilidad de rescatar al ser de la fragmentación y devolverle a la unidad.

Rafael-José Díaz define la obra plástica de Eielson como una “meditación sobre la unidad”, afirmando que “esa obra sabe que sólo a partir de lo fragmentario es posible replantearse el sentido de la unidad en el mundo contemporáneo” (2007: 179). Dicha afirmación es también aplicable al conjunto de su obra, incluyendo la poesía *escrita*.

De ahí la frecuencia con la que aparece en su obra el verbo “excavar”, pues sólo retirando la superficie, adentrándose en el misterio del vientre de la tierra, “hollando el manto oscuro del oro de la tierra” como rezan los célebres versos de *Recinto* de Sologuren es posible descubrir el tesoro que oculta en su interior. El poema donde dicha necesidad aparece más explícita es el ya mencionado “Excavo en mi dorado Perú”, de *Sin título*.

Excavo en mi dorado Perú

Un reino puro y encuentro
Una cuchara. Excavo más
Y sale el rey con toda su joyería
Y la reina mía enterrada
Cuya mirada me estremece
Excavo y excavo todavía
Y es mi osamenta que hallo ahora
Y el trono ensangrentado
Que allí me espera (*VOM*: 387)

Tras descubrir útiles y tesoros de las civilizaciones antiguas, el proceso de excavación concluirá con el hallazgo de nuestra esencia, de nuestra propia corporeidad futura reducida a cenizas.

Las claves de este proceso se hallan ya en los poemarios limeños del autor. Siguiendo la línea inaugurada por los *poetas malditos*, desde el principio de su labor

poética, Eielson se sirve de la imagen órfica del descenso como viaje interior a las entrañas de la tierra en busca de sentido. Los reinos remotos que protagonizan el poemario de 1944, impermeables al paso del tiempo y más allá de cualquier coordenada espacio-temporal concreta, son en su mayoría reinos enterrados, que permanecen inmutables e inaccesibles al hombre contemporáneo. Los cráneos, las cenizas, las tumbas, los restos humanos, las figuras fantasmagóricas, así como la poesía “que rueda entre los muertos” en “Parque para un hombre dormido” (*VOM*: 34) reconstruyen un paisaje funerario, en el que se alza la presencia de la muerte. Un mero repaso a los títulos de *Reinos* muestra inequívocamente el deseo del joven poeta por recorrer los espacios de ultratumba. Clavando “sus uñas de imprenta en los racimos / de la Vida y de la Muerte” (*VOM*: 46) sigue la estela de los grandes románticos en busca de la esencia del hecho poético, en busca del “Árbol de la noche”. Y para ello, como aparece en “Genitales bajo el vino”, el yo lírico ya no se dirige entonces a los espacios superiores de los anteriores poemarios sino a la propia tierra:

(...) Óyeme tierra
De grandes frutos áureos y serpientes,
Luciérnaga entre muros de papiro,
Negro universo del quinqué y el sexo,
Justicia del gusano, mal Paraíso.
Mírame tierra, así escribiendo, así
Desnudo, Adán poeta, quieto y triste,
En esqueleto, sierpe y uva convertido.²⁷ (*VOM*: 46)

²⁷ Y el mismo tono de oración telúrica aparece en el poema “Príncipe del olvido” cuando suplica: “Sepultura de la carne, yo os imploro, / Caballos encerrados, polvo incansable” (*VOM*: 50), poema de clara impronta novaliana.

En el poemario de tema grecolatino *Áyax en el infierno*, la acción se sitúa en un mundo de pesadilla donde también se produce un descenso órfico en el que el protagonista, “como un dios futuro entre cerdos, moviendo las poleas del naranjo bajo tierra o acarreando fuego al fondo de los mares” (*VOM*: 66), recorre en sus alucinaciones las entrañas del planeta, como un “muñeco/ subterráneo y maldito” (*VOM*: 67). Este paisaje mortuario presenta numerosas semejanzas con el escenario en el que se desarrolla *En la Mancha*, como ejemplifican los versos del poema “Sueño de Sancho” –“Árboles rosas cubren el panteón de al lado, donde pían los difuntos provistos de un dorado pico”– o el banquete para honrar la muerte de Rocinante, que protagoniza “Ágape de don Quijote”.

Dentro de un sistema de convivencia de contrarios como el eielsoniano, frente a una divinidad dual, masculina y femenina, mar y tierra, el acto de excavar se realiza paralelo al acto de enterrar²⁸. Y éste, desde su perspectiva simbólica, ha acompañado al hombre primitivo desde siempre, pues mediante el enterramiento se traslada el cuerpo muerto desde el espacio terrestre (espacio de lo transitorio) al interior de la tierra, al útero de la Madre Tierra, con el objeto de preservarlo para la eternidad, dentro de una cosmovisión cíclica de eterno retorno que Eielson compartirá con las culturas precolombinas²⁹.

La imagen del enterramiento completa el paisaje mortuario en el que se desarrolla el poemario *Reinos*. Poemas como “Esposa sepultada”, “Reina de cenizas” y “Príncipe

²⁸ La imagen del enterramiento sobrepasa los límites de la producción poética de Eielson para convertirse en un motivo central de sus novelas, como en *El cuerpo de Giulia-no* (Eielson, 1971:119) o en numerosas de sus instalaciones y performances.

²⁹ Rachele Ferrario establece en el prólogo a su entrevista con Eielson del año 1998 un paralelismo entre la concepción poética global eielsoniana y visión por parte del artista de la creación como un proceso cíclico. (*nu / do*: 288-289)

del olvido” traen los ecos del cuerpo muerto de la amada novaliana de los *Himnos a la noche*, mientras que “La tumba de Ravel” o “Piano de otro mundo” nos evocan los acordes de una música enterrada, inaudible, como la sabiduría inefable que esconden entre sus “hojas enterradas” los volúmenes de la “Librería enterrada”. Como ocurriera en Novalis, solo de ese mundo de ultratumba proviene la verdadera luz capaz de iluminar al poeta en su búsqueda de lo Absoluto.

La misma imagen protagonizará el poemario *Antígona*, en el que la protagonista del drama de Sófocles convierte el rito del enterramiento en ceremonia infinita, en medio de un paisaje en el que “solo la Muerte ha quedado” (*VOM*: 55). La tierra se transforma en este poemario en el hogar último de la humanidad:

XXVIII

Bajo tus blancas alas, entonces, harás de la tierra una vasta casa para ellos, una vasta casa de ciénagas y nubes, con arcos cárdenos de encina y tirremes encallados. (*VOM*: 61)

El enterramiento reaparece al final del largo poema *Bacanal*, de 1946, pero no será hasta *Noche oscura del cuerpo* cuando ese mundo enterrado y secreto se alce de nuevo como protagonista del paisaje. Si más arriba se afirmaba que la recuperación del pasado precolombino transcurre paralelo al proceso de introspección del artista en busca de su esencia, los cuerpos de los padres fundadores que aparecen en “Cuerpo anterior” remiten directamente a las tumbas precolombinas y lo que resulta clave es que los huesos de esos cuerpos conservados durante cientos de años en el interior de la tierra se confunden con los huesos del poeta —“El arco iris me sorprende/ Viendo correr lagartijas entre los intersticios/ de sus huesos y mis huesos” (*VOM*: 187)—, del mismo modo que en

el poema “Cuerpo enamorado” el espejo devuelve al yo lírico la imagen de un mono milenario: la circularidad temporal muestra el pasado en el presente neutralizando ambos conceptos.³⁰

La propuesta más radical de este poemario en relación al símbolo terrestre es que Eielson transforma la tierra en el propio cuerpo –“Cuerpo de tierra” será el título de uno de los poemas–, un cuerpo que emerge en forma de laberinto de carne y hueso que el poeta debe recorrer para descubrirse así mismo, desarrollando una imagen que ya aparecía en “Príncipe del olvido” de *Reinos* (VOM: 17) y el poema 5 de *Mutatis Mutandi* (VOM: 179).

El texto es un laberinto que, tratando de conducirme a la salida, a la luz, no me conduce a ninguna parte. Pero en ese recorrido renazco, no sólo literariamente, no sólo figuradamente sino a la verdadera vida, es una resurrección que se realiza con la ayuda de la escritura. (Canfield, 2011: 28)

El hombre primitivo se adentraba a solas y a oscuras en el interior de la cueva para experimentar un renacer a la vida adulta. Transformaba así un espacio concreto mediante la dimensión mítica, dotándolo de un significado metafórico: el útero materno. Del mismo modo, en *Noche oscura del cuerpo*, Eielson plantea un moderno *regressus ad uterum* en el que el poeta vaga a oscuras por sus propias entrañas, tropezando, cayendo una y otra vez en el camino hacia sí mismo.

³⁰ Imagen que vuelve a aparecer casi diez años después de la primera versión de *Noche oscura del cuerpo* en el poemario *Ceremonia solitaria*: “Me miro en el espejo y veo un gorila solitario / que devora terciopelo” (VOM: 249) y en *Celebración* – “Lejos del caos de nuestro origen / Del insondable gorila que se asoma / tristemente en tu mirada” (VOM: 340)

Penetro en corredores tiernos

Me estrello contra bilis nervios excrementos

Humores negros ante puertas escarlata (“Cuerpo secreto”, *VOM*: 193)

Tras una breve irrupción del acto de enterrar en el primero de los poemas de *Pequeña música de cámara* –“Esta mañana/ En una esquina del jardín/ He enterrado mi corazón” (*VOM*: 259), éste reaparecerá como ritualización del tránsito a la eternidad sirviendo de eje central del proyecto *Esculturas subterráneas*³¹, una obra que, si bien fue concebida como “un libro-objeto ilegible” que contenía las descripciones de estos objetos irrealizables impresas “en hojas de rodoid transparente, cada una de diferente color y escrita en la lengua del lugar en cuestión” (*n u / d o*: 54), sobrepasa los límites de la literatura para asentarse en ese espacio fronterizo entre los diferentes lenguajes artísticos, poniendo en evidencia, como afirma Eielson, “las discutibles fronteras que separan el arte de la vida” (*n u / d o*: 54).

Se trataba de cinco “esculturas imposibles” destinadas a ser enterradas en París, Roma, Stuttgart, Nueva York y Lima. El enterramiento de estas obras abolía metafóricamente las coordenadas temporales, asumiendo la tierra como espacio de lo eterno. Tarazona apunta al carácter ritual de estos enterramientos y lo vincula inicialmente al amor de Eielson por la Arqueología para, a continuación, enlazarlo con la voluntad de anonimato del artista quien, al enterrar sus obras, coloca “una suerte de

³¹ La descripción de este proyecto está tomada de Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, donde se “transcribe” las cinco “esculturas subterráneas”, colocadas por Eielson entre 1966 y 1969. “Las «esculturas» aquí presentes fueron reunidas en cinco libros-objeto, transcritas en cinco idiomas en cada uno de ellos. Cuatro de los libros fueron inaugurados el 16 de diciembre de 1969 simultáneamente en París, donde se encontraba el autor, en Roma, Eningen (Stuttgart) y Nueva York. El quinto libro (o «escultura para leer») estaba destinado a Lima, pero no pudo ser colocado al mismo tiempo que los otros, como era el proyecto inicial, sino más tarde. El trabajo completo se expuso en 1969 en la muestra «Plans and projects as art», realizada en la Kunsthalle de Berna” (*n u / d o*: 118).

bomba de tiempo que el artista siembra y cuya invisible existencia va minando lentamente el suelo firme de todas nuestras certidumbres” (Tarazona: 2004).

Cada uno de estos proyectos se centra en aspectos que se analizan en esta tesis, como la luz interior, transformada en “un gigantesco atleta de mármol en cuyo pecho arde una lámpara de aceite” en la *Scultura di marmo con fuoco interno* (*Escultura de mármol con fuego interno*), enterrada en el Monte Palatino de Roma coincidiendo con el 40 cumpleaños del autor; la crítica a la sociedad de consumo en forma de “columna luminosa (...) anunciando, con un vertiginoso hormigueo de cifras, las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street”, que recibiría el nombre de *Time sepulture* (*Escultura intermitente en neón y papel impreso*) y que fue enterrada en Times Square el 10 de mayo de 1967; el valor de la poesía como sentido último de la existencia en forma de una “criatura que recitará continuamente, por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre”, la llamada *Escultura horripilante* destinada a la Plaza de Armas de Lima y dedicada a César Moro, S. Salazar Bondy y Javier Sologuren; el homenaje al sol en forma de “enorme esfera escarlata” en la denominada *Sculpture lumineuse* (*Escultura luminosa*) enterrada en el centro de París bajo las barricadas de mayo del 68 o la libertad en forma de “espiral brillante en la que se reflejan millares de pájaros en vuelo” con la voz del autor de fondo y la música de Stockhausen que constituiría la llamada *Skulptur mit comprimierter stimme* (*Escultura con voz comprimida*) , destinada a la colina de Eningen en Stuttgart.

En la entrevista titulada “Hablar con Eielson”, donde Canfield se refiere a este proyecto como una suerte de “pequeña torre de Babel escrita” (*n u / d o*: 54) el autor revela la finalidad de este trabajo: “transmitir un mensaje que nos hiciera sentir a todos

como parte de una misma humanidad, de un mismo planeta” (*n u / d o*: 54), una finalidad presente en otra de sus acciones “bajo tierra” de la década de los 70, el *Ballet subterráneo*, que llevaría a cabo en París en 1970 en un vagón del Metro: una invitación al quiebre del individualismo de la urbe en pos de una mayor solidaridad e interacción humana. También de esta época data su performance *Paracas/Pirámide*, presentada en 1977 en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y que sería la primera en la que Eielson trabajaría un tema expresamente precolombino. Consistía “en una serie de coreografías gestuales llevadas a cabo por una persona totalmente cubierta por una extensa pieza de tela. La posición del cuerpo y sus movimientos construyen volúmenes piramidales que semejan la forma de los fardos funerarios hallados en las costas de la región de Paracas” (Forgues, 1988: 84). Eielson la describe a su vez como “una meditación sobre la vida y la muerte, a propósito del enterramiento y la resurrección de una momia de Paracas.” Y al recordar años después dicha *performance*, en 1985, apunta con amargura cómo el espléndido pasado precolombino no ha logrado inspirar hasta ahora a los jóvenes creadores peruanos, al mismo tiempo que la sociedad parece renegar de tan ingente legado:

Pero me duele recordar siempre que poseemos uno de los patrimonios artísticos más extraordinarios del mundo, si pensamos solamente en la textilería y la pintura precolombina, y que este tesoro no ha sido explorado todavía, ni siquiera por las últimas generaciones. [...] ¿No es extraño que un pasado artístico tan rico como el nuestro no logre alimentar en profundidad a nuestros artistas contemporáneos? Es cierto que el Perú es quizás el único país de la tierra que reniega de su pasado indígena. (Forgues, 1985: 23).

En *Sin título* reaparece el acto de enterrar, a través de la misma imagen que apareciera en *El cuerpo de Giulia-no* (Eielson, 2000a: 128), cuando el yo poético cubre el cuerpo del “tú” lírico. Si en la novela dicho acto se vinculaba a los antiguos enterramientos preincaicos, ahora se alza como ritualización de la conciencia del carácter escondido de la propia poesía.

Cubro tu cuerpo

Con una sábana blanca
Sobre un lecho sombrío
Y el único fulgor que veo
Debajo de ella es tu hermosura
Cubro también la luna cubro todo
Con una sábana blanca
Porque todo es para mí una estatua
Completamente desnuda
Pero escondida (*VOM*: 382)

Pero quizá es en otro de los poemas de esta obra donde se revela la clave en torno a la que se articulan todos los enterramientos eielsonianos. Se trata del homenaje a Vallejo, en cuyos versos Eielson establece un nuevo paralelismo: el existente entre la escritura y el acto ritual de dar sepultura.

No me es posible escribir

Sin recordar
Por lo menos tu nariz padre César
No me es posible enterrar tu perfil
En una rima y nada más. (...)

Del análisis que Morillo realiza de este poema (2006: 128-129) se desprende el significado de la escritura como una forma de ofrenda que se entrega a la tierra buscando “la germinación en el recuerdo”. Solo a través de la literatura, del arte en general, se preserva lo vivido y se libera a la experiencia de su carácter temporal. Pero, junto al carácter subversivo del acto de enterrar, pasando por la influencia de la cultura *underground* (*n u / d o*: 56), este acercamiento a las entrañas de la tierra para llevar a cabo la obra artística tiene su punto de arranque en la ya apuntada por Tarazona pasión de Eielson por la arqueología, una pasión que surge del contacto con las culturas precolombinas, un acontecimiento que marcaría su quehacer artístico global desde el principio de su carrera. Como dice el propio artista: “He nacido en un país antiquísimo, cuyo esplendor hoy en día es subterráneo” (*n u / d o*: 56).

1.3.2 Paradigmas de las cultura precolombinas en la poesía de Eielson

En la novela *Primera muerte de María* el personaje principal se sentía atraído por el desierto, como si un imán lo llamara desde lo más profundo de ese paisaje, un imán enterrado que el protagonista desentierra. El arte precolombino que yace sepultado bajo la arena, “los huesos de sus antepasados”, parecen llamarlo para, a través de él, volver a salir a la superficie (Eielson, 1988: 47). Estos huesos, como la escultura desnuda del poema “Cubro tu cuerpo” que se citaba al final del apartado anterior, buscan salir y toman al yo poético como agente de la revelación.

La arena lo atraía con fuerza, como si debajo de ella se escondiera un enorme imán. Tal vez por ahí yacían los huesos de sus antepasados. Y no sólo sus huesos, sino todos sus enseres, vasijas, vestidos, utensilios,

armas, joyas, esteras. Una vez tropezó con una suerte de camisa de tejido finísimo, con largos flecos y una fila de pelícanos bordados en la parte inferior. (Eielson, 1988b: 47)

Esa llamada del hombre primitivo relaciona la obra de Eielson, como han señalado numerosos críticos, con el espíritu de la vanguardia europea. Rebaza apunta a propósito de esta vinculación entre el proceso de descubrimiento del pasado milenario y las vanguardias históricas “que se dirigen al pasado buscando algo primigenio, básico, inicial” el paralelismo de los caminos emprendidos por Eielson y Szyszlo, que “miraron al Perú, en busca de una mente abstracta que proponga no solo una manera de hacer arte sino, también, una forma distinta de entenderla.” (Rebaza, 2007: s/n)

Pero es necesario señalar que este intento de recuperar el espíritu del hombre primitivo y su cosmovisión mítica se remonta a los poetas del *Sturm und Drang*, y, a través del Romanticismo, constituiría uno de los pilares del Simbolismo.

El empleo de los símbolos que realiza Eielson sigue la estela simbolista otorgando a éstos el papel de “agentes de comunicación con el misterio” al que se refiere Gullón (1971: 22). El poeta simbolista asume que el misterio se encuentra dentro del propio hombre y su papel será el de revelar esa vinculación del ser con una realidad más allá de la sensorial. Por ello no resulta extraño el acudir a las sociedades primitivas, cuya cosmología parte del vínculo profundo de lo existente con lo misterioso.

Toda la obra poética de Eielson es una búsqueda a través de las “galerías del alma” machadianas pero, al mismo tiempo, un proceso de ruptura con toda norma para

lograr la libertad artística y vital. Y, a lo largo de ese proceso, laten algunas de las principales categorías filosóficas del pensamiento andino que expone Miranda Luizaga: la ciclicidad acrónica, la reflexión recíproca-inversa, la complementariedad de los opuestos, la convivencia de símiles o des-iguales y la alteridad andino-amazónica. (1996:15)

La presencia de las culturas precolombinas en la obra de Eielson es uno de los hilos que tejen el gran nudo de su poética. José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, dice refiriéndose a Eielson:

Pese a ello [el hecho de haber estado ausente del Perú desde 1948], el afecto de Eielson por las formas del arte antiguo peruano y por otras manifestaciones de su vieja cultura es profundo y se nota en todo lo que hace como creador; así las raíces primitivas y las expresiones más radicales de la neo-vanguardia se funden en su imaginación y dan frutos como sus grandes telas anudadas, que son modernas interpretaciones plásticas de los famosos “quipus”, sistema de anotación incaico con cuerdas, nudos y colores.³² (2002: 214)

Del mismo modo que Picasso en busca de esa esencia acudiría a las culturas africanas, del mismo modo que Benjamin Péret se trasladaría a México para estudiar las culturas precolombinas o Gauguin partiría en busca del paraíso hasta Tahití, Eielson encontrará en las civilizaciones preincaicas un mundo todavía no condicionado socialmente, ajeno a los tabúes que deforman la esencia humana y donde arte y vida son dos realidades irremediabilmente unidas. De su interés por estas culturas nacerán cuatro estudios escritos a partir de finales de los 70: “Puruchuco” (1979), “La religión y el arte

³² En un texto posterior, Oviedo afirma cómo “las formas míticas y ancestrales del antiguo Perú” constituyen “el verdadero horizonte de su imaginación”. (Oviedo, 2006: s/n)

Chavín” (1981), “Escultura precolombina en cuarzo” (1985) y “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” (1988).

Como se ha señalado, el interés del autor por estas culturas no nace de su estancia europea, sino que se remonta a sus últimos años en Lima, cuando Eielson entra en contacto con las culturas precolombinas a través de la observación de los tejidos y cerámicas en el Museo de Arqueología en Magdalena, que frecuenta junto a Fernando Szyszlo y Javier Sologuren (Batalla, 2009: 4) y cuando, de la mano de Arguedas, descubre el Perú indígena contemporáneo y colecciona arte prehispánico³³.

Todo este interés hay que integrarlo en la Lima de finales de los años 40, fecha en la que aparecen, fruto de la colaboración entre Arguedas y Sologuren, las primeras obras poéticas en quechua en La Rama Florida (Rebaza, 2000b: 47) y cuando la Peña Pacho Fierro, con sus actividades y sus exposiciones de textiles, retablos y cerámica de las antiguas culturas del Perú, se convierte para los jóvenes autores y los maestros en “punto de encuentro entre Occidente y Perú” (Rebaza, 2000b: 62).

Este descubrimiento posibilitará muchos años después la aparición de la simbología del nudo en su obra. Pero, como ya se ha señalado, no se trata del único elemento de las culturas precolombinas que aparece en su producción poética.

En la poesía eielsoniana, los contrarios buscan complementarse hasta lograr la plenitud en el Uno. Luz y oscuridad, vida y muerte, conviven en el cuerpo del poema, del

³³ El coleccionismo de arte prehispánico acompañaría toda la vida a Eielson. Prueba de ello será la exposición celebrada del 6 de mayo al 2 de junio de 2013 en el Palazzo Medici Riccardi de Florencia, organizada por el Centro Studi Jorge Eielson en colaboración con la universidad florentina.

mismo modo que en la cosmovisión prehispánica todo lo existente se rige en torno al arquetipo de complementariedad, tanto en el plano espiritual —el sol y la luna, Achachila y Apachita,... (Miranda, 1996: 19)— como en el socio-político. En distintas entrevistas ha dejado constancia de esa búsqueda:

En realidad, lo que siempre he buscado es esa relación profunda entre los diferentes códigos artísticos y naturales (es decir entre lo visual, lo temporal y lo imaginario) que me lleve algún día a una síntesis, a esa añorada totalidad, a esa *coincidentia oppositorum* que fue el sustento de las grandes civilizaciones antiguas. (Canfield, 2011: 36)

Creo que en esto tampoco hay contradicción. No, si se aspira a una suerte de *harmonia oppositorum* y se tiene en cuenta que la vía que conduce a la añorada serenidad pasa siempre a través de los hombres. (*n u / d o*: 57)

Yo quisiera que todo fuera más unitario, más armonioso como lo fue en las civilizaciones antiguas. (Zapata, 1987: 97)

A la vez que esta abolición de los límites vincula su poética con el hombre primitivo, la convierte en puramente posmoderna, en la línea de la “modernidad líquida” de Zygmunt Barman, en la que la desaparición de los puntos fijos en los que situar la confianza en uno mismo, en los otros y en la comunidad condena al hombre contemporáneo a una especie de nomadismo vital (2002: 9) cuyo antecedente se sitúa en uno de los poetas favoritos de Eielson, Rilke, concretamente en los versos de la *Segunda Elegía* de las *Elegías del Duino* cuando exhorta al lector diciéndole :

(...)Mira, los árboles *son*; las casas que habitamos permanecen todavía. Sólo nosotros pasamos de largo sobre todas las cosas como un cambio de vientos.
(Rilke, 2010: 55)

(...) *Siehe, die Bäume sind; die Häuser,
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.*

Pasado, presente y futuro conviven en el poeta, que ve sus propias manos surcadas por las líneas de la cultura nazca o el rostro de su antepasado homínido más remoto reflejado en el espejo, como conviven en la identidad de la diosa Pacha precolombina, que aúna espacio y tiempo, universo e historia. El artista propone, parafraseando a Padilla, una “desorganización del tiempo” (2006: 22), produciendo un origen en el presente. Y este fenómeno se observa ya en las piezas expuestas en su primera exposición en Lima de 1948, por lo que no resulta extraño que también surja en su obra poética limeña de estos años. Se trata del denominado *Continuum andino*, donde lo primitivo y lo moderno están inexorablemente vinculados.

La cosmogonía precolombina resulta clave para acercarse al poemario *Noche oscura del cuerpo*³⁴. Esta obra, de clara influencia psicoanalítica, data, en su primera versión, de la década de los 50, asentado el poeta ya en Italia. El primer poema, “Cuerpo anterior”, guarda muchos paralelismos con aquel que iniciara su celebrado *Reinos*, escrito todavía en el Perú, pero es precisamente en las diferentes influencias de las que las que beben ambos textos donde se manifiesta, tras un análisis comparativo, el evidente cambio

³⁴ La idea central que recorre la tesis doctoral de Luis Fernando Chueca “La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson”, corrobora dicha afirmación al analizar este poemario como una síntesis de los opuestos.

que se ha operado en su cosmovisión. Tanto “Reino primero” como “Cuerpo anterior” nos trasladan a un tiempo mítico, anterior a la historia y, dentro de él, a la pareja fundadora. En el poema de *Reinos* la referencia es indudablemente cristiana, evocando lo que Urdanivia (1981: 73) describe como propuesta de lectura una especie de anti-paraíso bíblico. Los jóvenes remiten a Adán y a Eva y el paisaje se ve surcado por ángeles terribles rilkeanos y ciervos de clara inspiración mística. La imagen de la joven muerta transformada en paloma remite a su vez al Espíritu Santo, del mismo modo que las “manzanas de amor en la yedra de la muerte” son una variación del Árbol del Bien y del Mal. Los referentes al Génesis desaparecen en el segundo poema estudiado. Los jóvenes anónimos del texto de *Reinos* se han transformado en “mi padre” y “mi madre”, arquetipos del cuerpo generador de vida. Canfield (*n u / d o*: 184) sitúa este poema en el inicio de un metafórico viaje iniciático a través del cuerpo, que arrancaría de un espacio anterior a éste. Si en el poema de *Reinos* las entidades femenina y masculina surgían plenamente diferenciadas, en “Cuerpo anterior” son indivisibles y forman un todo, un nudo de cuerpos entrelazados que recuerda al mito fundacional preincaico.

Junto al arquetipo procreador, Canfield señala aquí la presencia de otro arquetipo, el del arco iris (*n u / d o*: 184), que no aparece en *Reinos* y que no se engloba dentro de la tradición judeocristiana. En su estudio traza un recorrido por la simbología del arco iris en distintas culturas primitivas para llegar a la conclusión de que en todas las variantes éste ejerce de vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo divino y lo humano. Pero el hecho de situarlo en plena unión sexual, como parte de ésta, aproxima su significación a la que se le concedía en los misterios órficos, donde el cielo fecundaba a la tierra penetrándola por medio del arco iris.

Yuxtapuesta a la del Orfismo, en el uso del símbolo del arco iris en este poema confluye una segunda línea de significación, la que parte de la cosmogonía preincaica, pues también en las primitivas culturas andinas el arco iris desempeña un papel fundamental. Muestra de ello sería el dibujo “Cosmogónico” de Pachacuti Yamqui, piedra Roseta para entender la cosmovisión andina, en el que el arco iris haría de puente entre las entidades masculina (Camar Pacha) y femenina (Pacha Mama) (Steger, 1991: 25), entidades que representarían en esta cosmogonía el arquetipo de “padres de la humanidad”.

A los análisis realizados por Canfield hay que añadir una tercera variación del tema del Paraíso que aparece en una obra muy posterior, *PTYX*. En este largo poema que Eielson dedica a Octavio Paz y que aparece dividido en estrofas precedidas por la numeración romana, el espacio del Edén queda reducido a una casa laberíntica que funciona como una cárcel. La expulsión del paraíso se invierte, de manera que la libertad humana sólo se puede lograr abandonando ese recinto controlado por una divinidad dual –“Nunca pudimos distinguir entre el Señor y la Señora (III)”- y un mayordomo al servicio de ésta. El conjunto lo completa una “Serpiente de Piel Tornasolada” (XI) atada en una esquina.

La prohibición de comer los frutos del Árbol de la Ciencia se convierte en este paraíso invertido en una prohibición de amar (IX), vinculando así el amor con la sabiduría que retara a Dios en el Edén bíblico. En *PTYX* la sabiduría es de estirpe griega, como si al final del largo corredor que lleva a la salida los amantes descubrieran el célebre aforismo del templo de Apolo en Delfos: γνῶθι σεαυτόν (conócete a ti mismo).

Sólo tras el asesinato de la divinidad, el ser humano deja de ocultarse –“Desde entonces / Nunca más nos ocultamos/ Para acariciarnos soñar o defecar” (XV). Con el arco iris en sus labios, la pareja de amantes realiza el acto sexual y, a través de él, se produce la iluminación. Cuando el yo lírico afirma: “Y descubrimos la Fastuosa Unidad de la / Materia / En una sola Noche de Amor Indecible”(XVII), Eielson sitúa en el eje del poema el *continuum* andino, el profundo vínculo entre todo lo existente, un concepto que se halla también entre los principios básicos del budismo zen.

Tanto la cosmovisión incaica como la budista ven el mundo como una unidad en la que todo está vinculado. Tras esta concepción late el principio de duplicidad: todo lo existente tiene su contrario y necesita de éste para existir. Se trata, como señala Ana María Llamazares (2006: s/n), de una categoría metafísica presente en todas las cosmovisiones originarias americanas, pero que en la andina alcanza su máxima expresión, al adorar por igual a cada uno de los elementos que forman los pares originarios: “la luz y la oscuridad, el día y la noche, el cielo y el inframundo, lo femenino y lo masculino” (2006: s/n). La propia supervivencia del universo depende de esta dinámica de opuestos complementarios, pues es la única capaz de posibilitar la supremacía del orden frente al caos. En la civilización inca dicha visión complementaria articula también la propia jerarquización de la sociedad y el sistema de gobierno, haciendo de la tierra un espejo del orden celeste. Al mismo tiempo, gracias a la dinámica de los opuestos y la “capacidad para el desdoblamiento” que lleva intrínseca, se convierte en fuente de toda vida. Ambos aspectos se observan en las diferentes divinidades amerindias, pero tienen su máximo exponente en el dios Viracocha, símbolo de la totalidad por excelencia.

Reúne múltiples significados: es el círculo creador, es la dualidad - hombre, mujer, unión de contrarios que da origen a la vida -, es el mundo, la riqueza y el maestro. En la cosmovisión incaica Viracocha lega a la humanidad el ritmo cósmico a través de sus propios hijos transformados en el sol y la luna, recreado periódicamente en las estaciones y en la agricultura. La vida humana, entregada profundamente a la relación armónica con la naturaleza, se inscribe así en la totalidad del Universo. Como gran metáfora de la conexión entre microcosmos y el macrocosmos Pachacutec (el que transforma, el que da vuelta todo) uno de los máximos soberanos incas, pregonaba la necesidad de volver hacia el interior de cada uno que era lo mismo que volver al principio, al origen divino. (Llamazares/ Martínez/Díaz, 2001: 126)

Este concepto tiene una de sus principales manifestaciones en la figura del andrógino, la “variante del anhelo de totalidad” (Matamoro, 1989: 44), el símbolo de la unidad primigenia que aparece diseminado a través de la poesía y la narrativa de Eielson. En cuanto a la narrativa, *El cuerpo de Gulia*-no tematiza esta frontera genérica ya desde su propio título. Uno de los principales investigadores de las novelas eielsonianas, Sergio R. Franco, en una entrevista de 2015 , afirma cómo no tanto surge en esta novela una “inestabilidad” genérica sino una “reversibilidad” en el género de los protagonistas. Dicho recurso, en palabras del autor de *A favor de la esfinge. Una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson*, “desnuda la artificialidad del género, su dimensión cultural, su mera existencia como oposición funcional” (Pera: 2015: s/n).

Porque el Amor, la unión de los amantes, va más allá de la unión física y llega a alcanzar la abolición de las fronteras corporales:

No se trata de jugar tranquilamente

Con el pene o la vagina
Como si fueran pájaros o peces
No es suficiente penetrar
En el fondo de otro cuerpo
Con el glande o la mirada
Nuestra sangre y nuestros huesos
Son tinieblas que se juntan casualmente
Y eso es todo. Mas el amor verdadero
Es un gigante de oro
Que no tiene pene ni vagina
Y que tampoco muere (*VOM*: 374)

Dentro de los pares de contrarios que se armonizan dentro de la poética eielsoniana es sin duda el binomio luz-oscuridad el que más connotaciones adquiere debido a su prolijidad en los versos del poeta, por lo que será abordado en el primer apartado del tercer capítulo de esta investigación. Pero no son estos los únicos contrarios que se complementan en la obra eielsoniana.

Si la mente parmesiana establece fronteras y clasificaciones, el verdadero conocimiento descubrirá los vínculos indestructibles de todo lo creado. Este descubrimiento encuentra su método en el Romanticismo. Como afirma Pueyo, es la naturaleza quien “despierta a las fuerzas ocultas en el interior del hombre y las exalta, inspira la actividad del espíritu, y convierte a los sentidos corporales en receptores de lo

Absoluto” (Pueyo, 2009: 47), de ahí que, como se ha visto más arriba, Eielson eleve sus plegarias para recibir la iluminación a las categorías naturales arquetípicas, la tierra y el agua. Sólo entonces, adquirida esta nueva visión, el hombre se transforma en médium, en intérprete. Pero para ello, como los amantes de *PTYX*, ha de conocer su propia naturaleza, para entrar en contacto con la primitiva Edad de Oro en la que el ser humano vivía en armonía con todo lo existente.

El origen de esta concepción del artista se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, a los integrantes del movimiento alemán *Sturm und Drang*, para los cuales el artista era “el mediador entre el hombre y la naturaleza, capaz de salvar los obstáculos de lo tangible.” (Pueyo, 2009: 47) Esta concepción del creador como sacerdote está muy presente en la obra de Eielson, pero a su vez, se halla filtrada por la categoría del chamán precolombino. Para el artista peruano, el chamán representa la unión por excelencia y su reivindicación es un acto de sublevación contra la sociedad moderna y su tendencia a la compartimentación.

En la sociedad muy arcaica todo estaba unido, y había un personaje que se llamaba el "chamán", quien era el mago, el curandero que también era médico, que también era bailarín, el poeta, el hechicero, era todo, el sacerdote; y lo reunía todo. Todo esto ha sido separado, escindido, y esto es lo que aplana el nivel a todo y al mismo tiempo anula al ser humano. (Zapata, 1997: 99)

La serie pictórica “Cabezas de chamán”, cuyas primeras piezas originalmente fueron designadas como “Autorretrato”, realizada a partir de mediados de los ochenta, presenta diferentes variaciones del cráneo del protagonista como un espejo de la

vinculación de todo lo existente en forma de nudo, un microuniverso en el que se manifiestan todos los fenómenos intrínsecamente vinculados. Canfield señala a propósito de estas obras:

se presentan como cintas coloradas que volteando en círculos se enredan entre sí y sólo vagamente aluden al modelo de partida, la cabeza humana. De este complejo circular no hay salida: una curva nos introduce en la otra al infinito; el espectador queda fascinado y al mismo tiempo impedido; el mundo del chamán se cierra en sí mismo, el acceso es secreto, iniciático.(Canfield, 1991: 190)

Muchos años antes de aparecer sobre el lienzo, el chamán eielsoniano había surgido ya en los versos de *De materia verbalis* (1957-58), en los que yo poético, en un trance de comunión con lo creado, deja fluir la naturaleza a través de su escritura:

Y mientras escribo
Mientras respiro
Mi pluma sigue sin esfuerzo
El movimiento de los astros (*VOM*: 205)

Y esa fuerza natural que guía su escritura, esa naturaleza secreta pregonizada por el *Sturm und Drag* es ahora la Poesía con mayúsculas:

Porque la poesía
Que ahora mueve mi mano
Mueve también millares
Y mllares de luceros
Como si fueran cerillas (*VOM*: 208)

Todos estos conceptos se pueden observar en el cuadro *Autorretrato del artista adolescente I*, de 1980 que, muy acertadamente, elige Rebaza para la portada de la antología de la obra eielsoniana titulada *Arte poética* (2004), una antología que supera los límites genéricos presentando al lector no solo una cuidada selección de su poesía sino también ensayos básicos para acercarse a la visión del mundo del artista así como la novela *El cuerpo de Giulia-no* y la obra teatral *Acto final*.

En un ensayo de Eielson de 2004 titulado *Autorretrato*, el artista explica cómo el hecho de tomar su rostro como base, lejos de ser “una operación de simple narcisismo” supone para él un ejercicio de “exploración de la propia identidad” (2004: s/n) en la línea de la meditación budista y las transfiguraciones propias del chamanismo. En el mismo texto, Eielson establece un paralelismo clave en el tema que nos ocupa, un paralelismo que equipara el trance chamánico y el acto de pintar, acto que podría extenderse a toda la actividad creadora, incluyendo la literaria. El autorretrato del artista adolescente presenta un rostro cuyos límites se difuminan en un genial abrazo al mundo, un rostro en el que confluyen y se superan los contrarios, un axis mundi, como el yo lírico del poema “Nocturno terrenal” de *Reinos*:

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan

Las casas profundas de los muertos, amo la llama

Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo

Y hacen de mí un muro que separa la noche del día. (*VOM*: 43)

En esta concepción del poeta-chamán, confluye otro aspecto relevante a la hora de abordar la presencia de las cosmovisión amerindia en la poética eielsoniana: el concepto

de transparencia. Se trata de un concepto central en las culturas del antiguo Perú y a su estudio dedicaría Eielson su artículo “Escultura precolombina en cuarzo”, de 1982, publicado dentro del volumen homónimo realizado por Eielson y Márquez Pecchio en 1985. En este ensayo define la transparencia como “un estado sutil de la materia, casi una sublimación de la misma” detrás de la cual yace una ambigüedad arquetípica, “ese perfecto estado de unidad original que no distingue entre los dioses y los hombres, ni entre los hombres ni las piedras...” (*n u / d o*: 345-346) . También hace referencia a este concepto el artículo “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú, artículo en el que además punta una doble vía de entrada de este concepto en su quehacer poético, el budismo zen, vía que será analizada en el tercer capítulo. Como resultado de este doble camino, la transparencia se plasmará en una de las últimas estaciones de ese peregrinaje que constituye *Noche oscura del cuerpo*, el poema “Cuerpo multiplicado”³⁵. De la fragmentación inicial que aparece en el poemario, cuando el cuerpo deconstruido parece operar como dividido en entidades autónomas (órganos, fluidos, huesos), el poeta logra experimentar finalmente la transcendencia de la propia corporeidad, superando los límites de la materia hasta descubrirse como una parte, un nudo de la infinita red del universo:

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas

³⁵ En la misma línea puede leerse el siguiente fragmento de la novela *Primera muerte de María*: “El cuerpo de María existía sólo en José, para José. La transparencia de José le devolvía su propia imagen, sin brillo ni afeites. Nada le era más indispensable que ese espejo de carne y hueso para seguir viviendo. (Eielson, 1988: 106).

Son los brazos y las piernas
De un animal que estornuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno sólo (*VOM*: 198)

Un año antes de la primera versión de *Noche oscura del cuerpo*, la transparencia ya había aparecido en la dedicatoria inicial de *Mutatis Mutandis*, “a javier y michele, ejemplos de transparencia” (*VOM*: 174), así como en el séptimo poema de esta obra, en el que el poeta expresa su deseo de superar la cárcel del cuerpo en pos de un estado sublime ajeno al dolor y a la muerte:

de inexplicable cristal
que respira
quisiera ser de nylon

de celophan de acero
de sonrientes materias
que no mueren
no soy en cambio
sino de carne y hueso
juguete pálido del jazz
y de las horas
miserable volumen
que padece (*VOM*: 181)

Pero su origen se remonta aún más allá, a la producción limeña del autor. Ya en *Moradas y visiones del amor entero*, la música inaudible que interpreta la divinidad protagonista es “transparente” (*VOM*: 12) y en el poemario *Doble diamante*, de 1947, en el poema que da título a la obra, el yo lírico implora la destrucción de las barreras corporales en pos de una vida plena no limitada:

Rotación de mi cuerpo
Hazme volver a mi cuerpo
Destrúyeme los ojos en el acto
Las uñas y los dientes sobre el fruto
Conviérteme en silencio.

Deja rodar mis lágrimas en cambio
Sobre el espejo que adoro
Sobre la viva atroz remota clara
Desnudez que me disuelve
Sobre el diamante igual que me aniquila

sobre tantísimo cielo y tanta perfección enemiga

Sobre tanta inútil hermosura

Tanto fuego planetario

Tanto deseo mío. (*VOM*: 90-91)

La transparencia no solo posibilita el fluir de la vida sino también la ansiada superación de las fronteras de los lenguajes artísticos. Tarazona apunta, al referirse al cambio operado entre *Papel* —donde “el texto desaparece para dejar visible la hoja vacía” (2004)— y las esculturas subterráneas a las que se hacía referencia anteriormente. Las hojas de *roloid* semitransparentes logran colocar “en primer plano a las palabras como único soporte visible de la escultura” (2004). Si Mallarmé, como apunta González Luna, elevaba “la página de su simple condición de soporte para interrogar el lugar verdadero de la escritura (2000: 42), Eielson invierte el proceso ahora en lo que Tarazona define como una transfiguración de los poemas en objetos y de los objetos en poemas, “una travesía en ambas direcciones: un puente tendido sobre la fisura latente entre experiencias lingüísticas y visuales extremas. Y éste es un aspecto que recorre la totalidad de la obra eielsoniana, como lo atestiguan las variaciones transgenéricas de *Primera muerte de María* o el propio lenguaje de los nudos que se verá en el siguiente apartado.

El hombre vuelve entonces a la armonía primitiva, a la no disolución, a la “identidad entre la cosa y el nombre” que apuntaba Octavio Paz en *El arco y la lira*. (1991: 35). En palabras de Eielson:

Eso es ser artista, es decir, eso es lo que se llama artista, en realidad cada uno de nosotros es un artista. Lo que pasa es que han separado todo. Han

separado la sociedad y todas las sociedades tienen que separarse y establecer roles. En la sociedad muy arcaica todo estaba unido, y había un personaje que se llamaba el “chamán”, quien era el mago, el curandero que también era médico, que también era bailarín, el poeta, el hechicero, era todo, el sacerdote; y lo reunía todo. Todo esto ha sido separado, escindido, y esto es lo que aplana el nivel a todo y al mismo tiempo anula al ser humano. (Zapata, 1988: 99)

En directa lucha contra esta anulación del ser humano, Eielson desentierra el pasado peruano y, como el pescador José de la novela *Primera muerte de María*, entre los tesoros que descubre se hallará el tejido precolombino. En las entrevistas, ensayos y artículos escritos por Eielson que se han consultado para la presente investigación, sólo hay dos momentos en los que el autor se refiere a descubrimientos juveniles que le marcaron como artista. En *El diálogo infinito* (Canfield, 1995c: 9), recuerda la primera vez que observó una estatua clásica, momento a partir del cual comenzaría su “largo cuestionamiento del vestuario” y su “amor por la desnudez”. A la importancia de dicho hallazgo estará dedicada el segundo bloque de la tesis. La otra ocasión en la que apunta una revelación equivalente la encontramos en el ya citado artículo del año 2000, “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú”, que reproducimos a continuación:

La primera vez que tuve entre las manos un tejido precolombino, había apenas cumplido veinte años, pero la emoción que me provocó aún no se ha desvanecido. (*n u / d o*: 321)³⁶

³⁶ Resulta necesario señalar aquí como ambas experiencias “iluminadoras” se hallan vinculadas entre sí. En “Hablar con Eielson”, el artista explica a Canfield la dependencia entre el amor a la desnudez y la fascinación por el tejido: J.E.E.— Fue entonces que me percaté del contenido semántico implícito en ese gesto del anudar, derivado de mis escritos, a su vez derivados de mi innata aversión al enmascaramiento, al travestimiento, al subterfugio y a todo lo que disimula, cubre, obliga al cuerpo (y al alma) a un determinado

El tejido precolombino es quizá el punto de contacto de todas las influencias amerindias que se han expuesto hasta ahora en la obra de Eielson. En él confluyen las categorías analizadas y de él partirá la manipulación textil que tendrá como fruto el descubrimiento del nudo.

Efraín Cáceres, afirma que para los pueblos amerindios “si la música marca el compás del tiempo, el tejido y la pintura significan algo similar , para el espacio” (2002: 42). La voz “tejido” comparte la misma raíz etimológica con la palabra “texto”. Ambos vocablos proceden del verbo latino *texere*. Enlazar hilos o palabras hasta crear fragmentos de universo resume la obra de Eielson. El propio artista establece este paralelismo entre el arte textil y el literario al describir un tejido de la cultura Chancay, en lo que a nuestro parecer, constituye un verdadero manifiesto de su concepción de la poesía:

Un largo tiempo de texto/tejido, a través de los siglos, aparece aquí acumulado, convertido en encaje, tal como el lenguaje verbal se acumula, se filtra y se vuelve poema. Es decir, encaje. En ambos casos la sintaxis — la trama y la urdimbre— se adelgaza hasta lo inverosímil y, como la cáscara de huevo, alcanza su máxima fragilidad y resistencia para proteger su más palpitante tesoro: el mito. La transparencia del lenguaje mítico, en un pueblo que no conocía la escritura, se vale de un léxico

rol. Mi amor por la desnudez ha sido, en resumidas cuentas, el origen de los nudos; y por cierto que ello no deja de maravillarme. Un amor que, paradójicamente, gracias a un catolicismo estrecho y vetusto, ha sido interpretado como una provocación y hasta como un desafío a las instituciones, especialmente en las fechas en que fueron escritos dichos textos, a mitad de los años 50, y exhibidos los primeros ensamblajes, a principios de los años 60. Para mí, en cambio, ese sentimiento se ha convertido en una convicción que aflora en muchos de mis escritos posteriores, en verso y en prosa, y en mis sucesivos trabajos multimediales, sean ello pinturas, objetos, ensamblajes, fotografías, video-tapes, instalaciones o performances. Sí, tu observación es justa: somos prisioneros de nuestras máscaras, de nuestros roles. Nuestro vestuario está allí para demostrarlo. Y lo mismo se puede decir de nuestro rostro —“máscara de carne y hueso”, como lo defino en un verso—, que es el simulacro social más sofisticado de nuestra identidad (*n u / d o*: 53).

visual que funciona claramente como *escritura*. Y es solamente a través de ésta (que podríamos situar entre el pictograma y el jeroglífico) o más bien en su intertextualidad, entre un vacío y otro, entre una forma y otra —pájaro, personaje, pez o felino— que se asoma el poema, es decir el mito convertido en poema. (*n u / d o*: 324)

Recorrer el hilo que lleva hasta la esencia humana—“el hilo ciego que me lleva/ Hacia mí mismo (“Cuerpo secreto”, *VOM*: 193)— es la aventura vital del artista.

Como el “cálido Paracas del desierto/ borda su firmamento” en el poema “Cielo textil de Paracas” de Salazar Bondy, como el protagonista de *Primera muerte de María*, quien al tejer sus redes “parecía no existir en el presente, ni envejecer ni haber sido niño nunca” (Eielson, 1988: 9), Eielson descubre en el acto de anudar un ritual milenario en el cual el ser humano vincula lo existente, legando a las futuras generaciones una red de indisoluble y, como apunta Julio Ortega, de una limpidez remota, que “trae la textualidad de su oficio ceremonial y la textura de su escena ritual”. (*n u / d o*: 263)

1.3.3 El nudo

La predilección por las prendas de vestir, “como si hubieran sido desenterradas como restos arqueológicos” (Canfield: 1995c: 37) es uno de los orígenes del nudo eielsoniano y ésta emana del paisaje infinito de la costa, del desierto, “como si surgiera de la misma arena” (Urco:1988: 193).

Partiendo de esas prendas, entonces, era inevitable que las explorara hasta en sus mínimos detalles. Después de templarlas, arrugarlas, arrancarlas, quemarlas, cortarlas y demás, terminé por anudarlas. Entonces me di cuenta que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, no sólo originario del Perú, sino que se hallaba también presente en las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, de la India, la China y otras culturas arcaicas. La denominación de quipus que he dado a esas obras es un título genérico y tiene una función identificatoria; pero es también mi modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje. Respondiendo más precisamente a tu pregunta, te diré que los nudos siguen siendo para mí un punto de referencia importante en mi trabajo visual; pero no necesariamente el único (Canfield: 1995c: 37-38)

El quipu precolombino era, citando el estudio de Carlos Radicati di Primeglio (2006: 67) una cuerda bastante gruesa, llamada “cuerda madre”, “principal” o “transversal”, de la que cuelgan a manera de franja cuerdecitas de varios colores más pequeñas sobre las cuales se distinguen diferentes nudos. Estos nudos pueden ser de cinco tipos, desde el simple al nudo que sujeta un mechón de lanas. Si bien desde las crónicas (Hernando Pizarro y Estete, Cienza, el Inca Garcilaso,...) se ha descrito el aspecto de dichas creaciones, “uno de los enigmas más emblemáticos de la civilización andina (Radicati, 2006:15) todavía no se ha terminado de descifrar su uso. Los especialistas señalan una doble utilidad, como registro numérico y como método de almacenamiento de la historia y la cultura, pero su hallazgo en complejos funerarios apunta a un sentido mágico más allá del meramente computacional o histórico.

Cyrus Lawrence Day (1967: 14-15) sitúa el origen de los quipus alrededor del año 3000 a.C. y les otorga el papel de sistema de transmisión de información, ante la inexistencia de un sistema de escritura propiamente dicho. Pero, además de estas referencias al carácter numérico de los quipus, Day subraya la importancia de los estudios de Locke, el primer gran investigador del quipu, quien advirtió cómo la ausencia de nudo en una fila horizontal significaba la ausencia de número, es decir, el concepto cero (Day, 1967: 17). Así descubrió que sólo dos pueblos primitivos, los indios de la India y los indios americanos (tanto en Centroamérica como en la región andina) fueron los únicos capaces de inventar formas de representación del concepto matemático de la nada. La conclusión del trabajo de Locke, como señala Day, se podría resumir en dos funciones del quipu “to record numbers” y “to aid in the memorization of historical and cultural lore and traditions”; es decir, una doble utilidad, como registro numérico y como método de almacenamiento de la historia y la cultura.

Dicha doble funcionalidad no ha sido rebatida, aunque sí completada en los estudios posteriores, ya que su hallazgo en complejos funerarios apunta a un tercer uso, en el ámbito espiritual, más allá del meramente documental. Así Nordenskiöld ya en 1925, en su obra *The Secret of the Peruvian Quipus* otorga un carácter mágico-religioso a estas piezas textiles, - reforzada esta tesis en el hecho de que dichos trabajos han sido encontrado siempre en enterramientos-, le añade la función de calendario solar y lunar, destinado a establecer unos ciclos naturales que aseguraran el éxito de las tareas agrícolas, que constituían la base económica del imperio. Wilson, en su obra *The Andes* dedica un capítulo al estudio de los quipus y señala cómo los sacerdotes del siglo XVII los

consideraron “libros del demonio” y los destruyeron sistemáticamente, por lo que hasta la actualidad solo han llegado 500 ejemplares (Wilson, 2009: 104)³⁷.

Oviedo, tras esbozar el significado del quipu andino señala cómo para Eielson, aparte de encerrar ese significado misterioso, el nudo es una forma que permite la combinación simultánea de los principales elementos plásticos: el volumen, el color, la tensión y la fusión o armonía entre los contrarios, por lo que representa “una estructura universal.” (2006: s/n).

Y la historia de esta “estructura universal” corre paralela a la del género humano. Aparecen nudos en todas las civilizaciones arcaicas y aunque su significación varía, siempre tienen en común su vinculación con la idea de la eternidad y de la comunión del universo. La lista sobrepasa los límites de este trabajo: el nudo infinito budista, el *srivatsa*, que representa la sabiduría infinita de Buda, la vinculación del tiempo y el cambio en el camino de la iluminación, los anudamientos celtas, el nudo de Salomón, los nudos extraños de Dante, el *tyet* o nudo de Isis egipcio, el nudo gordiano, el *pikorua* maorí.... todos ellos son la imagen la unidad primigenia. Artistas de todas las épocas han sentido la fascinación por los nudos, desde Dante o Durero a Leonardo Da Vinci, cuyo “Codice sul volo degli ucelli e sugli annodamenti”, sería reinterpretado por Eielson en su instalación presentada en la Gallerie delle Stelline en 1993 y en uno de sus quipus.

Pero el nudo, más allá de una creación humana, está en la base de la naturaleza. Los últimos hallazgos de las matemáticas, la física teórica o la biología así lo documentan,

³⁷ En el mismo capítulo Wilson hace referencia a los quipus eielsonianos, en los que, según él, la fuerza visual de estas obra se halla exenta de significado (2009: 104)

desde la cadena de ADN hasta la teoría de las cuerdas, la estructura nodal recorre la naturaleza, microcosmos y macrocosmos anudados por una estructura similar.

Cuando Eielson denomina “quipus” a sus obras plásticas plantea una ruptura genérica: estamos más allá de los límites de la pintura³⁸ y nos adentramos a través de creaciones visuales en obras literarias, que transmiten un texto. De ahí que el propio Eielson se refiera al hecho como un “descubrimiento lingüístico”, ya que está vinculado al arte textil precolombino, al lenguaje *escrito* de los primeros pobladores del Perú, a su complejidad semántica, a su desnudez primigenia, aspectos todos ellos esbozados en el célebre pasaje de la novela *El cuerpo de Gulia-no*:

Los antiguos peruanos, que nada sabían de las letras, no conocían la mentira ni el subterfugio. No conocían la literatura. En el lenguaje oral, fluido, materialmente inestable, mentir, tergiversar, alterar, no eran sino crear, transfigurar, descubrir. Lenguaje y lengua puras, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos. Miserables migajas del festín celeste. Luego, si algo había de quedar, si alguna utilidad tenía el cielo en tierra, los escribas del templo, los kipucamayos inmovilizaban en uno o varios gestos manuales la entidad del argumento. Nacían así sistemas de cuerdas y nudos de colores, originalmente utilitarios, verdaderas fichas

³⁸ En un texto de 1986 titulado “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”, que formaría parte del catálogo de una muestra de la obra de Eielson realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas hace referencia al carácter transgresor de estas obras dentro del marco puramente pictórico: “La tela anudada y templada sobre el bastidor (que yo llamo «quipus» en homenaje a los antiguos peruanos), es una estructura plástica en abierto conflicto con el cuadro tradicional, al cual suplanta de manera más o menos reversible puesto que la presencia de la tela, no solo anudada, sino templada sobre el bastidor, así lo sugiere. La tela que esconde el bastidor se abre como una cortina para mostrar su propia realidad pero se vuelve a cerrar cuando la pintura impregna su superficie, tal como un párpado se cierra ante la inminencia del ensueño.” (*n u / d o*: 211). Al respecto, Sologuren, en un artículo publicado en “Lundero” en 1991 señala cómo la tridimensionalidad de estas obras borra las fronteras entre pintura y escultura liberando al color de cualquier atadura genérica (*n u / d o*: 248)

estadísticas de las cosechas, medidas agrarias, zonas de irrigación, censo territorial, etc. Sólo más tarde apareció el poema, entre los dedos del escriba y los del sacerdote del sol. ¿Era tal vez esta divina fragilidad del mito, descendido a tierra nuevamente, la que tanto había asustado a los indios [de la selva peruana] a quienes pretendí iniciar en el juego de los cordeles? ¿En aquella sintaxis, en aquella matemática gratuita, se ocultaban quizás las leyes mismas de la creación? Ninguna computadora de vigésima generación, o posterior a ella, podría descifrar, durante miles de años de incesante trabajo, lo que un solo nudo de color ocultaba en su seno impenetrable. En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado (Eielson, 1971: 122-123).

Pero este descubrimiento de índole lingüística responde a una gramática intrínseca al propio texto. El quipu- libro, mediante su “escritura de algodón”, como señala Eielson en el ensayo “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” es un “poema/universo”:

(...)y al mismo tiempo nada en él es *real* sino en la medida en que aceptamos sus propias leyes: el misterio encerrado en estos encajes es una sola cosa con su lógica textil, como el misterio encerrado en un poema no es lo que el poema *dice* sino lo que el poema *es*. O sea puro lenguaje, espejo fiel de un universo que se revela y se renueva a cada instante, en la medida en que se modifican los parámetros del observador/creador. (*n u / d o*: 325)

Morillo³⁹ hace hincapié en el vínculo entre el tejedor, el artista precolombino, y el poeta, el artista contemporáneo, situando a ambos como ordenadores del cosmos (2006: 115), algo que corroboran las series pictóricas eielsonianas “Nudos como estrellas” y “Estrellas como nudos”.

Del año 1963 data su primera obra titulada “Quipu”, obra que inauguraría la serie plástica que probablemente más fama le ha reportado⁴⁰. Ferrario, en su ensayo “La poética de la materia 1958 – 1963” (1998a), otorga a las obras a finales de los 50 el papel de matriz generadora de un proceso de búsqueda que culminaría con el nudo. A medida que se desarrolla esta primera serie (1958-1963)⁴¹, Eielson va incorporando paulatinamente palabras o huellas humanas en ese paisaje metafísico de la costa. Las prendas de vestir serán integradas sobre el lienzo y el artista las someterá a todo tipo de manipulaciones. Tras un largo periodo de experimentación matérica con el vestuario, despojará a estos elementos de su carácter superficial para quedarse “con sus elementos más significativos —“tensiones de materias textiles sobre espacios desnudos”- a los que finalmente denominaría “quipus” (*n u / d o*: 271-272).

La camisa anudada que se ve en el cuadro inaugurador de la serie no sólo es un descubrimiento visual sino la plasmación de toda una forma de ver el mundo, el lenguaje adecuado, a falta de palabras, para dar cuenta de una cosmovisión que interrelaciona todo

³⁹ El mismo autor, en su obra *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson* afirma en el primer capítulo de este trabajo que en el nudo convergen tres “hebras” culturales, la occidental, la precolombina y la oriental.

⁴⁰ Eielson expone sus primeros “nudos” en la Bienal de Venecia de 1964.

⁴¹ “El paisaje infinito de la costa del Perú” arranca en estas fechas y se prolonga hasta el fallecimiento del artista, englobando un conjunto de proyectos multimediales que abarcan los más diferentes medios artísticos, desde las instalaciones a la fotografía.

lo existente⁴², por lo que Canfield lo califica como “fundamento estético” y “punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico” (Canfield, 1991: 190).

Si Paracas es en donde se urde el misterioso tejido de nuestro destino (n u / d o: 272) la mejor técnica para capturar la esencia humana será la empleada por sus primeros habitantes, el tejido⁴³, a través de un hilo conductor que, como señala Ortega “nos remonta al tejido Paracas, al brocado nazca, al arte precolombino de la costa peruana, a la impecable y vibrante coloración de sus azules, cadmios y esmeraldas.”. (Ortega, 2001: 1) Desde la estética contemporánea dicho proceso creativo representa una visión y comprensión del pasado, a través de “un elemento constructor: el tejido, y un elemento constructivo: el nudo. (Rebaza, 2007: s/n)

En *Corriente alterna*, Octavio Paz afirmaba (2006: 28) que “el poema o la escultura del primitivo es la semilla henchida, la plétora de formas: nudo de tiempos, lugar de reunión de todos los puntos del espacio. En su búsqueda vital de un lenguaje que hermane todas las disciplinas artísticas, un lenguaje capaz de dar cuenta de la vinculación de lo existente y de la potencialidad infinita del yo, Eielson descubre en el acto primitivo del anudamiento el gesto para plasmar su compleja visión del mundo y del arte y en el quipu precolombino, el símbolo para inmortalizarla.

⁴² El descubrimiento del nudo se produce en un momento en el que Eielson ha abandonado temporalmente la literatura, por su ineficacia para expresar las pulsiones que mueven su arte: “...después de haber sometido el vestuario masculino y femenino a las más variadas manipulaciones, me di cuenta que tenía entre las manos los rudimentos de un lenguaje primordial, que venía a colmar el vacío dejado un par de años antes por el lenguaje escrito” (n u / d o: 52).

⁴³ Isabel Arranz Bocos, afirma que: “el tejido fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas.”, aspecto que vuelve a conducir al lector a una lectura del proceso como vuelta a los orígenes, al principio mismo del hecho cultural andino (Arranz, 1984: 8).

Pero estas cristalizaciones “de un proceso interior todavía en acto” (Canfield, 2011: 62), estos nudos, ya habían surgido tímidamente en la literatura eielsoniana antes de materializarse sobre el lienzo. En *El cuerpo de Giulia-no y Primera muerte de María*, como subraya Sergio R. Franco, subyace el “anudamiento de códigos” (Pera, 2015: s/n). Y Martha Canfield, en una entrevista concedida al codirector de la revista *Vallejo & Co.*, Bruno Pólack, apunta cómo los nudos ya están presentes en *Noche oscura del cuerpo*, entendiendo el nudo como un laberinto condensado (Pólack, 2014: s/n).

También surge la idea de nudo en la pareja que recorre muchos de los poemarios eielsonianos. Así sucede en el poema “Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo”, donde los cuerpos entrelazados de los amantes se convierten en unidad, en “un animal que se enamora/ Mitad ceniza mitad latido” o en la “Noche de Amor Indecible” del poema XVII de *PTYX*, donde en “Nuestro Lecho de Plumas del Paraíso/ Con la Cabecera hacia el Amanecer/ Y descubrimos la Fastuosa Unidad de la Materia” o en el poema de *Sin título*:

Si todo lo que se anuda

Se anuda solamente

Todo se vuelve nada

Si se anuda un zapato

Se anuda también el pie

Y el zapato se vuelve todo

Si no se anuda nada no hay nudo

Ni pie ni nada y en lugar de todo

Hay de nuevo un zapato cuya medida
Es un número nulo que nos anuda a la nada
Y nuevamente
Al zapato (*VOM*: 376)

Porque el acto de anudar es un acto ritual, no mecánico⁴⁴. Establece un puente entre las artes y, al mismo tiempo se alza como vínculo entre “entre las dos áreas en las que se desenvuelve su búsqueda, lo material y lo metafísico” (Canfield, 1991: 191). La duodécima acepción de la palabra nudo en el diccionario de la RAE hace referencia al significado del término dentro de la física, “ punto de una red en que se unen varios conectores”. La red infinita de la existencia , del mundo celeste y terrestre, se halla poblada de puntos de fusión donde se anulan los contrarios. Y cada poema eielsoniano funciona siguiendo este principio.

En lo que a mí se refiere, tal vez mi aparente quehacer múltiple no es más que uno solo: la paciente obra de alguien que emplea diversos códigos lingüísticos —plásticos, sonoros, verbales— para urdir una especie de red, siempre más estrecha, a fin de aferrar la evanescente realidad última —igualmente perseguida por otras vías— con el propósito de hacerla, de alguna manera, beneficiosa para los demás. (*n u / d o*: 23)

En este aspecto radica la importancia del nudo para entender la poética eielsoniana. Como en el Gran Quipu de las Naciones, la poesía de Eielson une al

⁴⁴ El título de una de las últimas muestras del trabajo visual de Eielson acentúa el carácter ritual de estas obras. Se trata de la muestra *El lenguaje mágico del nudo*, celebrada del 14 de noviembre al 31 de diciembre de 2014 en la Galería Enlace Arte Contemporáneo, curada por Marina Affanni, Roberto Ascóniga y Martha Canfield.

género humano, promulga un principio de no fragmentación, un ideal de unión entre artes y ciencia⁴⁵, entre el género humano y la naturaleza, una no diferenciación entre vida y arte, entre lo sagrado y lo profano, una identidad entre lo humano y lo divino, para mostrarnos hipnóticamente el milagro de la existencia. Y, al mismo tiempo, el germen de dicha poesía es el amor, un amor al género humano y a la vida en general, que se plasma en el nudo, entendido como gesto colectivo. En el “Diálogo con Michele”, de 1985, el autor conversa con su pareja en Gardalis y explica cómo “los nudos también se convierten en una entidad psíquica cuando el autor o los autores de los mismos transfieren su carga anímica y la plasman en ellos. Nuestros nudos, por ejemplo, no podrían ser hechos sino por nosotros. Es decir, sin el lazo de nuestra amistad, ellos no existirían.” (*n u / d o*: 32) Pero esta no es una característica exclusiva de estas obras: Eielson lo extiende a todo el arte, afirmando que éste nace del amor, “El arte es siempre un acto de amor” (*n u / d o*: 32)

Eielson supone un estadio posterior en el camino que iniciaron los románticos y continuaron los surrealistas al hermanar arte y vida –*Vivir es una obra maestra* será el título de una de sus antologías-. El llamado escapismo romántico y su honda vinculación con un proceso de vuelta a la naturaleza, recogido por el Surrealismo en el regreso al paraíso de la infancia, la propia y la del género humano, es. En ese paraíso pre-racional el hombre está vinculado al todo sin fragmentaciones, del mismo modo que las culturas primitivas no distinguen entre lo divino y lo humano y establecen la ritualización de la vida. Cuenta de ello da uno de sus últimos poemarios, *Nudos*, de

⁴⁵ Luciano Boi, en *Pensare l'impossibile: Dialogo infinito tra arte e scienza* afirma que los nudos de Eielson “costituiscono un ponte tra arte e scienza, una relazione essenziale che permette un nuovo dialogo tra la cultura umana e la natura.” (2012: 138)

2002. Dedicado a Michele Mulas, estos pequeños poemas resumen todas las variaciones de la harmonia oppositorum eielsoniana.

“Divinos nudos nacidos/ Entre dos manos/ Unidas” no sólo da cuenta del proceso creador de los nudos visuales sino que señala cómo el hombre, a través de la unión amorosa es capaz de alcanzar la divinidad, borrando las fronteras entre lo divino y lo humano. “Los indecibles nudos de palabras” que aparecen en otro de los poemas da cuenta de la insuficiencia del lenguaje tradicional para dar cuenta del milagro de lo existente. “Nudos de materia/ Y nudos de energía” nos traslada a la realidad física y a sus dos componentes irremediabilmente vinculados, “Nudos que comienzan /Y nudos que se acaban” nos remite a la transitoriedad de la existencia, al fluir dadaísta y Zen, en la misma línea de otro poema en el que encontramos a Parménides y Heráclito en armonía nodal: “Nudos eternos/ Y nudos pasajeros”. El todo y la nada, el humor eielsoniano –Nudos que no son nudos/ Sino estornudos”-, luz y oscuridad –“Nudos de luces/ Y nudos de tinieblas”-, el cuerpo humano –“Nudos de carne/ Y nudos de hueso”-, las prendas de vestir –“Nudos de corbatas/ Y nudos de zapatos”- el dolor y la felicidad –“Nudos que sonríen/ Y nudos que sollozan”, el azul, el amarillo,... todas las constantes temáticas de Eielson se revelan en este breve poemario en máxima desnudez formal, en una búsqueda de lo que definía Octavio Paz como “la identidad entre la cosa y el nombre” (1991: 35).

Los poemas eielsonianos funcionan como ajenos a la linealidad, “actúan como presiones a partir de un centro”, como diría Usandizaga en referencia al poemario *Noche oscura del cuerpo* (2008: 226). Toda su obra se basa en “las tensiones y distensiones generadas por el nudo y su liberación” (Tarrab, 2004-2005: s/n), pero en una obra concebida como proceso global como la de Eielson, el símbolo elegido tiene que poseer

también la dualidad que define su cosmología⁴⁶. Y esa dualidad no está presente en la lengua quechua sino en su traducción al español, pues la segunda acepción del término “nudo” es la de “desnudo”, lo que vincula el hecho de anudar al de desnudar, al amor por la desnudez y reivindicación de ésta, que recorre toda la obra de Eielson y al que estará dedicado el siguiente capítulo. La desnudez, elemento que vinculará la producción eielsoniana al mundo grecolatino, es uno de los hilos fundamentales del universo eielsoniano. Citando al propio Eielson:

En relación al significado de la indumentaria insertada en el cuadro puedo decir que representan una crítica a la sociedad organizada, una toma de conciencia de los tabúes que rodean la desnudez, de la hipocresía y de la falsedad de la vestimenta, de la manipulación social a la cual está sujeta el cuerpo humano, situaciones, estas últimas, determinadas por exigencias que, paradójicamente, tocan la esfera de lo mágico, de lo ritual y de lo sacramental pero también de lo económico y de lo moral. Desde joven he amado la ‘desnudez’ y he aborrecido todo aquello que la ofuscaba y la dejaba inerte e invisible. (*n u / d o*: 291)

⁴⁶ A su vez, como apunta Sologuren (1991:7), el hecho de que frente a la denominación quechua –que empleará para la obra plástica- Eielson se decante por la denominación castellana en la obra escrita amplía la “cobertura significativa, accediéndose con ello a la universalidad de una idea: nudo es atadura, enlace, centro, causa.” (1991:7)

2. El cuerpo desnudo

En el sistema de convivencia de opuestos que establece la obra eielsoniana, el nudo analizado en el capítulo anterior tendrá su contrapartida en el “desnudo”: el cuerpo humano presentado desprovisto de la vestimenta. Como el propio autor afirma en el documental de Patricia Pereyra *Eielson Des-Nudo*⁴⁷, su última etapa vital se caracteriza por un proceso de deshacer los nudos, de mostrar —en la obra visual— el tejido sin dobleces, estático. En su obra literaria esta evolución se traducirá, en el plano estético, por un desnudamiento del lenguaje y, en el plano simbólico, por una prevalencia de la desnudez frente a la máscara, de la esencia frente a las apariencias falsas que impone la sociedad al individuo.

El cuerpo humano es, como lo señalan numerosos especialistas en la producción eielsoniana, una presencia constante en su obra y constituye uno de los hilos conductores de su producción. Así, Oviedo afirma cómo este motivo central, "la concentración implacable y desolada en la descripción del cuerpo" 2006: s/n), se vislumbra a partir de *Doble diamante*. Por su parte, Luis Fernando Chueca define la corporeidad como "uno de los nudos fundamentales no sólo en su *Poesía escrita*, sino en su prosa narrativa, en su obra plástica, etc." (2004: s/n), en la misma línea de Restany, quien, al estudiar la producción visual del artista, señala al cuerpo como "referente central" (*n u / d o*: 237) de toda la obra de Eielson.

⁴⁷ Este documental, estrenado en 2014 pero cuya filmación se remonta al año 2005, apenas unos meses antes del fallecimiento del artista, es el último testimonio visual que se conserva de Eielson. Gravemente enfermo, Eielson recibió en su casa a la actriz y directora peruana Patricia Pereyra y le abrió su cosmos italiano para explicarle los últimos proyectos en los que estaba inmerso y su visión del arte y de la vida. El propio título del documental, de 55 minutos de duración, hace referencia a la importancia que el concepto que nos ocupa tendría en esa época para el autor.

Si en la Introducción se analizaba cómo el concepto de “búsqueda” caracteriza todo el quehacer artístico eielsoniano en su totalidad, Usandizaga señala cómo dicha búsqueda poética:

(...) toma un camino decisivo cuando percibe que la respuesta a las preguntas no se encuentra en la poesía como sublimación o como revelación maravillosa, y que el lenguaje lujoso y brillante no repara la carencia. Este camino le lleva a situar en lo más cercano, en el propio cuerpo, los símbolos solemnes de su primera poesía. En ella, el cuerpo es más bien una máscara o la materia endurecida de la vida, su remanente o su ignición: esqueleto, fuego, mármol, representan a veces al cuerpo. Pero el cuerpo va a ser más bien fuente de percepción y sentido. (2008, 225)

El punto de inflexión al que apunta Usandizaga es el poemario *Noche oscura del cuerpo*. De hecho, en los numerosos artículos publicados hasta la fecha en torno a la presencia del cuerpo en Eielson que han sido claves a la hora de realizar esta investigación, se observa que la mayoría de los trabajos se centran en torno a dicho poemario. Así sucede en “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”, de López Maguiña, “El des/ nudo de la reciente poesía de J. E. Eielson”, de Granados, “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson”, de Chueca, “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E. Eielson”, de Canfield, “Releyendo el cuerpo masculino. Hacia la *noche oscura* de Jorge Eduardo Eielson”, de Luis Fernando Chueca,...

Por eso, a lo largo de este capítulo, se analizará el origen de dicho símbolo, su vinculación con el descubrimiento del mundo clásico por parte de Eielson -aspectos

ambos apenas mencionados en el corpus- y las distintas significaciones que posee en la poesía anterior a este poemario y en su obra posterior.

El primero de los apartados se centrará en la presencia del mundo griego en la obra de Eielson, a través de dos de sus primeros poemarios, *Antígona* y *Áyax en el infierno*. En ambas obras, a través de la reelaboración de los mitos sofoclianos establecerá un diálogo con el mundo antiguo situando a los antiguos héroes en el escenario desolado del final de la II Guerra Mundial.

El segundo de los apartados, con el título de “Elementos arquitectónicos en la elaboración del paisaje”, analizará la presencia de los órdenes arquitectónicos clásicos en la obra de Eielson. El análisis se centrará en el símbolo del árbol-columna como imagen antropológica del *axis mundi*, en cuyo lugar situará más adelante al ser humano, como punto de conexión entre el mundo tangible y el intangible. Dicha connotación liberadora de la propia corporeidad será analizada en el último apartado, a través de las distintas variaciones que presenta el desnudo en la obra de Eielson y en las que late un profundo amor a la desnudez como requisito para la trascendencia, en la línea de la *nuditas virtualis* medieval. Para ello, el cuerpo será mutilado, condenado a las cadenas del vestido, reducido a sus entrañas y liberado finalmente a través de un despojamiento radical de la materia.

2.1. El universo mitológico clásico

La mitología griega surge en la producción de Eielson de la mano de dos de los protagonistas de los ciclos troyano y tebano de Sófocles respectivamente: Antígona y Áyax. Si bien estos personajes articulan los poemarios que el autor escribe en 1945, en su obra posterior ningún héroe de la cosmología en la que asientan las bases del pensamiento occidental volverá a desempeñar el papel de protagonista. Sin embargo, dos factores aparentemente secundarios en estas dos obras, como son la presencia de elementos arquitectónicos clásicos en la construcción del paisaje y la aparición de la estatua como trasunto-esencia del individuo, que aparecen en ambas obras en un segundo plano, se tornarán en constantes estilísticas y referenciales de su obra posterior. Y será a partir de la evolución del símbolo “estatua” como Eielson logrará configurar el segundo hilo conductor a través del cual esta tesis pretende abordar el conjunto de su obra: el cuerpo desnudo.

La reinterpretación realizada por Eielson del mito clásico, especialmente en el caso de *Antígona*, resulta determinante a la hora de abordar la presencia mítica en la obra eielsoniana porque su transposición es, en sí misma, una profunda adecuación de la mitología a los tiempos presentes. Eielson, a través de su breve obra compuesta con apenas 21 años, pasa a formar parte de una tradición de brujos, demiurgos, bardos y trovadores cuya labor es la de mantener viva la Mitología, hacer que los mitos subyacentes en el inconsciente colectivo sigan, citando a Campbell, reconciliando al individuo con “el ciclo de su propia vida, con el entorno que está viviendo y con una sociedad integrada en su entorno” (2002: 53). Y la cadena de "demiurgos" que se han encargado de actualizar la vigencia del mito de Antígona recorre prácticamente la historia

de la literatura mundial. Desde la obra de Sófocles, datada por los expertos en torno al 442 a.C., el personaje clásico ha protagonizado numerosas variaciones dentro del género teatral que han cambiado las coordenadas espacio-temporales, desde la Guerra Civil española de la obra de Espriu hasta las cárceles uruguayas durante la Dictadura Militar, mostrando el carácter atemporal de la trama⁴⁸. Junto a algunas adaptaciones pertenecientes al género narrativo como *Die Berliner Antigone*, de Rolf Hochhuth (1963) o *Antigone*, de Henry Bauchau (1997), es sin duda el género operístico en el que el drama sofocliano ha cosechado un mayor número de adaptaciones desde el siglo XVIII, como las realizadas por Gluck (1756), Tommaso Traetta (1772), Josef Mysliveček (1773), Honegger -con libreto de Cocteau- (1924 - 1927), Carl Orff (1949), Georg Katzer, (1991) o Juan Carlos Zorzi (1991).

Antes de comenzar este análisis es necesario precisar que, a diferencia del arte precolombino, cuyo descubrimiento por parte del autor se produce cumplidos los veinte años, el arte clásico forma parte del primer bagaje cultural del artista desde la infancia, como él mismo señala en *El diálogo infinito*:

Recuerdo todavía la primera vez que vi, en un libro de historia del arte, las fotografías de algunas estatuas griegas. Fue una visión que me marcó para siempre. (Canfield, 1995b: 9)

Al principio de esta investigación, al hacer el recorrido por la biografía de Eielson y ubicar en ella su producción poética, se señalaba su papel de fusionador de las dos

⁴⁸ Las versiones teatrales más representativas serían: *Antigone ou la Piété*, de Robert Garnier (1580); *Antigone*, de Walter Hasenclever (1917); *Antígona*, de Salvador Espriu (1939); *Antigone*, de Jean Anouilh (1942); *Sophokles – Antigone*, de Bertolt Brecht (1947); *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal (1950); *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez (1968); *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (1986); *Antígona*, de José Watanabe (1999) y *Antígona Oriental*, de Volker Lösch (2012).

corrientes generacionales, poesía pura y poesía comprometida. Dicho papel tiene como fecha clave 1945. El final de la II Guerra Mundial abrió la caja de los horrores. La conciencia del hombre contemporáneo vio salpicada de culpa y espanto al observar hasta dónde había llegado el ser humano en sus ansias de poder. Eielson escribe este año dos obras cuyos temas se hallan aparentemente alejados de dicha problemática: *Antígona* y *Áyax en el infierno*. El poeta retoma dos héroes mitológicos pertenecientes a las tragedias sofocianas y plantea una nueva lectura del mito situándolo en el campo de batalla del mayor conflicto armado de la Historia. El enfrentamiento del héroe clásico con la sinrazón del mundo moderno da lugar a un nuevo lenguaje que, insertado en la Posmodernidad, busca devolver a la mitología su función primera: “ponernos de acuerdo con el universo” (Campbell, 2002: 30)

Bucear en el sentido profundo de esta contextualización supone, en primer término, acotar la propia noción de “mito”. El “anillo mágico del mito”, siguiendo la definición de Campbell (1959: 11), es la “entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas”. Recurrir a la mitología que sustenta los muros de la historia europea para tratar de conjurar sus males contemporáneos vendría entonces a ser una especie de proceso de introspección psicoanalítica para “diagnosticar” la raíz de la tragedia bélica.

Y recurrir a la *Antígona* de Sófocles para este fin no resulta en absoluto casual. En el trabajo crítico dedicado a la evolución del mito de Antígona a través de la literatura universal, Steiner señala la obra de Sófocles como el único texto literario que ha sido capaz de aunar los principales conflictos que acarrea la condición humana: “el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud, entre la sociedad

y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y dios (o los dioses)” (1986: 275).

Eielson sitúa la tragedia de la joven doncella de la casa de los labdácidas en un marco temporal contemporáneo al autor, el campo de batalla de la II Guerra Mundial, en un frente sin nombre ni localización geográfica. De hecho, dicha inclusión en la mencionada contienda sólo es corroborable gracias a la propia labor crítica de Eielson, ya que no existe en el poema ninguna referencia concreta que impida situar la tragedia en cualquier otra contienda contemporánea⁴⁹:

A través del español, mis poemas surgen entonces como un reflejo de otros poemas, mitos y leyendas europeas, que yo ubicaba, desde mi propia perspectiva histórica, en el dramático contexto de la Segunda Guerra Mundial. Claro, esos textos, que nacieron como una suerte de elegía a la Europa eterna, tienen hoy un sabor alegórico. Cargados de una quincallería barroco-medieval-renacentista que los vuelve, para usar un término muy socorrido, extrañamente *posmodernos*. (Canfield, 1995: 13)

El carácter postmoderno de la Antígona eielsoniana al que se refería antes el autor entronca directamente con la célebre definición de Jameson de “Postmodernidad”, entendida como el “intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente” (Jameson, 1996: 9). Para este fin, Eielson somete al mito a transformaciones, interiorizaciones y mutilaciones, tanto en el plano argumental como en el simbólico, sin alejarse por ello de la tragedia humana de la obra de

⁴⁹ La “elegía a Europa” que constituye *Antígona* será después revisada 20 años después en el poema “Europa”, de *Arte poética* (1965), donde, lejos de reivindicar los mitos clásicos, elaborará una mordaz denuncia a la rutina del hombre contemporáneo europeo, ciego frente al sufrimiento americano, que prefiere sumergirse en una rutina de estrés antes que abrir los ojos al resto de la humanidad.

Sófocles, aunque sí de la dimensión política de la obra en cuanto a conflicto entre lo individual y lo social.⁵⁰

Respecto a la falta de concreción espacio-temporal, Silva-Santisteban⁵¹ establece una relación entre el alejamiento temático y el carácter remoto en las coordenadas espacio-temporales de los apuntes bélicos contemporáneos con la situación histórico-geográfica del Perú de los años de la II Guerra Mundial. La necesidad de crear un “mundo arcádico” se ve invadida por la barbarie de una guerra coetánea en el tiempo pero remota en el espacio, de ahí que los límites entre ambas coordenadas poéticas, la del drama de Sófocles y la histórico de la contienda mundial, se muestren imprecisos, como surgidos del sueño: un sueño visionario.

En el proceso de relectura del mito, Eielson elimina en primer lugar la mayoría de las circunstancias que rodean a Antígona; una tarea de purificación, de búsqueda de la esencia, para la cual sacrificará la fidelidad a ciertos aspectos, entendidos entonces como secundarios, a fin de potenciar al máximo los hilos de la tragedia en su transposición poética.

Dentro de ese proceso de búsqueda de la esencia, Eielson prescinde de la mayor parte del argumento mitológico: prescinde de los antecedentes, del enfrentamiento fratricida entre Polinices y Eteocles, del dictamen de Creonte, de la propia detención y

⁵⁰ Este aspecto de la obra apasionaría a pensadores de todas las épocas y llevaría a la afirmación, como señala Steiner, entre finales del siglo XVIII y principios del XX, de que la obra sofocliana era “no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu del hombre”(Steiner, 1986: 15)

⁵¹ Silva-Santisteban, Ricardo, en su prólogo a la edición de *Poesía escrita*, afirma: “Por cierto que cuando Eielson comienza a escribir, muy joven aún, en un país como el nuestro alejado de todo cataclismo bélico, un poeta tenía que construir su mundo arcádico pero, a la vez, entrevisto entre las imágenes de una destrucción remota en el tiempo y el espacio” (1976: 11)

muerte de la heroína,... para focalizar su obra en una sola escena que, curiosamente, no se verá nunca sobre el escenario sofocliano: la secuencia en la que Antígona entierra a su hermano Polinices y se condena a sí misma a una muerte segura. Esta escena en la que Antígona contraviene las nuevas leyes dictadas por Creonte, es conocida por el público a través de las palabras de un guardián que cuenta lo acaecido. Precisamente en lo que Sófocles no muestra sino sugiere, sitúa Eielson a Antígona, transformada en una enfermera durante la contienda bélica.

La raíz de esta reducción hay que buscarla en la obra de Sófocles, en concreto en los marcados silencios a los que condena a algunos personajes en momentos claves de la tragedia. Por ejemplo, cuando Antígona expone a Creonte las razones por las que ha desafiado las leyes de los hombres, Creonte no responde. Steiner analiza esta ausencia de réplica en función del establecimiento de dos planos temporales antagónicos: “Creonte no responde ni puede responder” (1986: 299) porque representa lo temporal, lo transitorio, y los valores que personifica Antígona son la propia eternidad, y no hay diálogo posible entre ambas concepciones temporales.

En un hospital de campaña, en los alrededores del campamento, la destruida Tebas se transforma en una Europa mutilada, en un paisaje de muerte donde los frutos vacuos de una tierra arrasada ofrecen su último grito a un aire cubierto de pólvora y dolor.

XXX

Tras un mundo en ruina, columnas trucas y caídos bloques, bajo bombas y llanto, nieblas de cólera sobre los verdes prados. Carnicería y gloria. (*VOM*: 62)

Antígona no es un poemario tradicional, sino un largo poema en prosa dividido en treinta pequeños fragmentos sin título precedidos por números romanos. El poemario aparece introducido por una frase extraída de la *Antígona* de Sófocles: “He nacido para compartir el amor y no el odio”, afirmación que pronuncia la heroína al ser interrogada por Creonte en el célebre monólogo que, como ya se ha señalado, no reproduce Eielson. Llama la atención la elección de una frase del discurso de Antígona, porque éstas serán las únicas palabras que pronuncie en la obra de Eielson, ya que dentro de ese proceso de depuración al que somete el texto clásico, el poeta limita el *dramatis personae* a uno, el coro⁵², “raíz formal y el centro género” trágico (Steiner, 1986: 199), que se dirigirá a tres interlocutores concretos: Antígona, Edipo y el pueblo de Tebas.

En cuanto al tratamiento del personaje del coro en la obra de Eielson, resulta llamativo el empleo de diferentes formas apelativas según se dirija a sus distintos interlocutores. Emplea distintos vocativos, como “enfermera” o “hermana de las sombras” a la hora de referirse a Antígona, pero siempre usa la forma “tú” –“Tú sola quedas allí, como el agua, junto al monte, al pozo, al quejumbroso bosque que ama (...)” (*VOM*: 55) –, a diferencia de lo que ocurre con el resto de los interlocutores. A Edipo, el padre de la desventurada Antígona, se dirigirá usando una forma arcaizante de segunda persona del plural –“Edipo fulgurante, padre sol de los muertos, ayudadla. Por cada cual que entierra miles y miles caen” (*VOM*: 56) – y mantendrá esta fórmula de tratamiento a pesar del desdoblamiento que hace del mito en los fragmentos VI y VII, al expresar la duplicidad del héroe, su faceta humana y su faceta mitológica, duplicidad expresada en términos de temporalidad. El tercero de los interlocutores también está tomado del drama

de Sófocles y es el pueblo de Tebas (epígrafe XIV), al que el coro-poeta pregunta si ha visto a Antígona.

Finalmente, es el propio lector el interrogado, el propio mundo que emerge de la tragedia y la rodea, atemporal, presenciando el interminable río de sangre de siglos de barbarie. La “Antígona augusta” del último fragmento no es ya el personaje, el individuo, sino que éste ha trascendido, se ha multiplicado, y el poeta se dirige a ella preguntando por un Polinices a su vez plural, inabarcable, como los muertos de la Historia: “(...) Antígona augusta ¿habéis visto a Polinices cien mil veces, sin tregua, sepultado?” (*VOM*: 62). Este recurso de multiplicación *ad infinitum* aparecerá también en el otro poemario anteriormente referido, *Áyax en el infierno*. De nuevo allí la barbarie asesina acompañará al hombre a lo largo de toda su historia sin que los dioses se apiaden de él y sin que el héroe sea capaz de detenerla: “La sangre no se agotaría nunca. Por toda la eternidad seguiría manando del cuerpo de las bestias” (*VOM*: 66).

En el caso de *Antígona*, el origen de esta multiplicación del personaje de Polinices para representar las víctimas infinitas de la tragedia ya estaba presente en la obra sofocliana. En el discurso de Antígona ante Creonte, la heroína no menciona a su hermano, dejándolo en el anonimato, recurso dramático que, como afirma Steiner, sería una intencionada “táctica de universalidad”. Y es precisamente esa universalidad, esa huida de lo concreto, de lo regional, lo que busca Eielson en 1945, como se desprende del artículo “Apuntes” publicado ese año en *La prensa* en el que se posicionaba ante la denominada “poesía social”, a la que consideraba incapaz de trascender los límites locales a la hora de denunciar una problemática.

Por su parte, la transformación a la que somete al personaje protagonista, al convertirla en una enfermera, responde a la misma finalidad que la elección de la cita inicial. El “compartir el amor y no el odio” hacia el que sufre provoca, en la revisión del mito, la multiplicación hasta el infinito del ser que padece. Éste, focalizado en la obra clásica en el fallecido Polinices, condenado a morir insepulto y profanado, negándosele así el camino hacia la inmortalidad, se transforma en una humanidad, en una “masa” en el sentido vallejiiano, que padece las crueldades de una guerra sin sentido. Eielson anula el odio que late en la protagonista del texto de Sófocles y apacigua su ira a través del sueño. Mientras en el texto clásico se dice “Así, ella al ver el cadáver desvalido, se estaba gimiendo y llorando y maldecía a los autores de aquello”, la heroína eielsoniana se duerme como un “ángel de aluminio” (*VOM*: 56). Y este sueño eterno se ve propiciado a su vez por otra transformación, de índole temporal. Mientras que la obra de Sófocles se sitúa en el momento del alba, Eielson sustituye dicho marco referencial por el momento del crepúsculo, justo antes de que la gran noche se cierre sobre la humanidad.

Del mismo modo que transforma en descanso la ira de la protagonista, adopta otro elemento definitorio del personaje, su virginidad, para darle una nueva connotación. No se trata aquí del valor patriarcal que late en la obra de Sófocles. La virginidad de Antígona no alude al honor ni a la honra, si no a un camino cortado por el destino: la “Antígona sin hijos”, es el final de la estirpe, el final de la compasión humana (“Santa es Antígona sin hijos, con lanza y yelmo en la batalla”, *VOM*: 58), rasgo que vuelve a aparecer en *Áyax en el infierno*, esta vez en el personaje de Tecmesa: “Tecmesa sería acaso un bello animal, estéril y transparente, con el útero de vidrio” (*VOM*: 67) En ambos casos, el final trágico se plasma como la imposibilidad de llevar a cabo el acto creador.

Si la Antígona de Eielson lucha en la batalla, su entierro debe corresponder a su carácter guerrero. Mientras que en la obra de Sófocles era enterrada como una doncella- subrayando su virginidad- Eielson prefiere ataviarla con sus armas, reivindicando su valor en la contienda:

(Antígona enterrada, con armadura y lanza, a la puerta del invierno
pregunta por las lilas, por sus amables islas y arroyos pisoteados.

Las armas de su hermano, velas eternas en el cielo, clavadas en la luna,
redimidas.) (*VOM*: 59)

La reelaboración de los personajes centrales de la tragedia corre paralela a la transformación que lleva a cabo Eielson de los elementos que en el drama sofocliano acompañan a los protagonistas. Eielson no prescinde de ellos sino que los transforma, de acuerdo al nuevo espacio temporal. Así, el rayo que emplea Sófocles para caracterizar las acciones de Zeus es empleado también por Eielson, como metáfora del fuego de los aviones.

Ellos ya no verán la luna. Viejos aviadores en sus sillas, que un rayo de fuego ha
derribado, cobíjanse en las alas, el motor humoso, dormidos santamente en su
boscaje, coronados de aceite y férreos lirios por la Muerte. (*VOM*: 55)

La metáfora da una nueva vuelta de tuerca al contemplar que fue precisamente el rayo el símbolo que adoptó la aviación alemana en la II Guerra Mundial, ejemplo de la supervivencia del mito en el mundo contemporáneo. Y es que al final del poemario, los aviones volverán a ser el referente de una nueva imagen metafórica. Si en la obra clásica el cuerpo insepulto de Polinices es sobrevolado por buitres, éstos son transformados en

“corceles pálidos de Marte” (*VOM*: 90). Los adjetivos que les concede son “gaseosos” y “nocturnos”, aspectos que confirman la interpretación. Buitres, corceles o aviones, el referente es siempre la Muerte, que acecha al hombre⁵³.

Otro recurso que introduce Eielson con esta obra y que será muy frecuente en su producción posterior es la animalización. El autor lo emplea aquí en su tarea de transformación de un personaje sofocliano y su función es la de dar mayor relevancia dramática al personaje central, Antígona. Eielson animaliza al prometido de ésta, Hemón, convirtiéndole en un perro inerte sin voluntad propia: “Hemón, perro de bronce, lame sus pies como una enredadera” (*VOM*: 58), caracterización que parte una vez más de la obra clásica donde se contrapone el carácter activo de Antígona a la pasividad de su prometido, invirtiendo los roles tradicionales. El recurso de la animalización será a partir de *Antígona* una constante en la producción de Eielson, ya como recurso para analizar la ausencia del individuo en la masa, como en el caso de *El circo*, en el que el público queda reducido a “(...) Vejetes y gordas palomas / en palcos como nidos, escuchan, patean, suspiran, mueren.” (*PE*: 111)– ya como elemento articulador de toda una obra, como en el caso de *Bacanal*. En este poemario de 1946 el personaje central, un editor, aparecerá

⁵³ También en el segundo fragmento, cuando el poeta se dirige a Antígona y le pregunta si ha visto el cadáver, aparece otra variación de los buitres que, en la obra de Sófocles, devorarían el cadáver insepulto tras el decreto de Creonte. Cuando el guardián describe el encuentro de Antígona con el cuerpo inerte de su hermano, ya están los buitres sobrevolando el escenario mortuario, ávidos de obtener su presa. Esta imagen es tomada por Eielson, pero, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, se ve transformada en el vuelo de un caimán:

II
(...) ¿Has visto el yelmo eléctrico
del muerto, derribado, las alas del caimán sobre
su torso frío? (*VOM*: 55)

Eielson introduce entonces la fauna americana en el combate en tierras europeas a través de la similitud de la piel de estos cocodrilos con la pintura de camuflaje bélica. Los buitres, una vez más, se han transformado, gracias al progreso fraticida, en aviones de combate que surcan el cielo esperando devorar a las indefensas poblaciones civiles.

presentado como un dios animalizado gobernado por los instintos, y rodeado de una corte de funcionarios descritos como “escarabajos barrigones y amarillos” (*VOM*: 120)

En el caso de *Áyax en el infierno*, el proceso de esquematización que Eielson realiza respecto al original de Sófocles es aún más radical que el de *Antígona*. Si el drama sofocliano situaba junto a la problemática existencial central aspectos reconfortadores como el honor o la amistad, a través del noble comportamiento final del personaje de Ulises, Eielson prescinde de ellos y sitúa al héroe en la soledad más absoluta, luchando con una diosa que juega con el guerrero hasta reducirlo a la figura de un patético títere:

¿Quién era él, vestido de goma, muñeco
subterráneo y maldito, quién era él ahora? (*VOM*: 67)

La sinrazón de la guerra se plasma en esta obra a través de esta pesadilla del hombre contemporáneo que sacude los sueños del combatiente. En ella, las víctimas de la lucha caen mansamente sobre sus armas, entregándose a una especie de sacrificio ritual.

Allí lo lamieron las vacas, las ovejas apoyaron
Sus dulces pechos algodónados en su cuchillo y
Diéronse muerte una a una. (*VOM*: 65)

Si la matanza de las fieras apenas ocupa un tercio del drama de Sófocles, en la versión de Eielson constituye el infierno del héroe, un infierno condenado de nuevo a repetirse cíclicamente. El protagonista de Sófocles acaba con ese círculo de sangre clavándose su propia espada, pero el hombre contemporáneo está destinado a sufrir noche

tras noche. Y este sufrimiento no conducirá a la sabiduría, como en la obra de Sófocles⁵⁴; en Eielson, no tiene razón de ser, es una condena impuesta al ser humano desde su nacimiento y de ella sólo podrá escapar después de la muerte, una muerte que ni siquiera él mismo puede disponer.

La transposición de los mitos de Áyax y Antígona en combatiente y enfermera acerca al lector a los dos protagonistas colectivos del conflicto bélico: el que causa la muerte y el que intenta remediarla. En ambos casos, el poeta aprovecha los mitos para mostrar la inutilidad de los actos humanos y la impotencia de hombres y mujeres para frenar el derramamiento de sangre. En la Guerra de Troya o en la II Guerra Mundial el ser humano es finalmente una víctima y, vencedor o vencido, está condenado por un *fatum* terrible a ver cómo sus actos no logran frenar el sufrimiento.

Por último, resulta necesario señalar cómo Eielson juega con los universos míticos femenino y masculino a través de su revisión de la obra clásica. El esqueleto de estas obras es marcadamente dual: la mujer como generadora de vida y el hombre como cazador. Ambos mitos son castrados por el destino: la mujer no generará vida alguna y el hombre, lejos de vencer a la naturaleza, que adquiere en la obra una extrema brutalidad al ser filtrada por el progreso, será sometido por ella.

Como un triste porquero, aquel gigante deslumbrado por una mortal civilización,
se aferraba a una rueda de hierro, los ojos curtidos por la electricidad, el rostro
cubierto de aluminio. (VOM: 66)

⁵⁴ Juan Manuel Rodríguez señala como el rasgo común a todas las obras sofocianas es que muestran que el conocimiento se adquiere a través del dolor y que la grandeza del ser humano es fruto del autoconocimiento trágico del hombre y de su destino. (Rodríguez, 1987: 31-33)

El mundo clásico es para Eielson una concretización de los roles antropológicos de los géneros y, al mismo tiempo, el mejor ejemplo de cómo la civilización anula las pulsiones fundamentales del género humano. De la obra de Sófocles conservada, Eielson toma un protagonista de cada ciclo, un personaje articulador que se enfrenta al orden establecido y, el hecho de prescindir del enterramiento de Áyax a manos de Ulises, no hace sino enfatizar el papel del guerrero y el no-descanso al que está condenado para toda la eternidad.

La Atenas de Pericles, en la que ve la luz la obra de Sófocles, supuso el principio de la civilización occidental. Para entender los males que acechan a la desangrada Europa de 1945 es necesario acudir al germen que le dio origen. La guerra y el enfrentamiento entre los motores antropológicos y las leyes de la civilización se revelan en estos poemarios como una constante de dos mil quinientos años de Historia. En *Antígona* se enfatizará la dimensión transitoria del hombre, el ciclo de la vida y de la muerte que numerosas civilizaciones han relacionado con el elemento lunar. En Áyax, lo masculino refleja lo permanente, el ciclo solar, aunque éste, lejos de ser pulsión de vida, se haya transformado en el rayo vengador de un dios guerrero.

Sin embargo, un importante cambio se ha producido: la locura de Áyax, su infierno, viene causado por una divinidad que, lejos de ser la entidad ajena al hombre y que lo sobrepasa de la tragedia clásica, es producto de la mente onírica del hombre contemporáneo. La visión del dios no es la de la Grecia clásica, si no la del hombre post-nietzscheano: el hombre ha creado al dios y este producto de su imaginación, en vez de darle la dicha, lo ha subyugado en un ciclo interminable de dolor.

2.2. Elementos arquitectónicos en la elaboración del paisaje.

Paisajes de columnas que son árboles.

El paisaje onírico en el que se desarrollan los primeros textos eielsonianos presenta una evolución referencial que marca uno de los caminos hacia la construcción del símbolo.

A lo largo de este apartado se estudiará el desarrollo de ese paisaje interior, desde los primeros textos, en los que los elementos arquitectónicos tienen un claro referente en el arte medieval y renacentista, hasta llegar a la construcción de una naturaleza primitiva en la que los únicos representantes del progreso humano son los elementos constructivos del arte grecolatino. A partir de ahí, se llegará a dos de las variantes del "centro del mundo" que articulan el escenario eielsoniano a lo largo de toda su obra: la columna-árbol, símbolo que se irá enriqueciendo de connotaciones hasta llegar a ser un verdadero espejo del mundo espiritual del autor, y la escalera, que posibilitará el descubrimiento de dicho mundo espiritual y que será analizada en el tercer capítulo de esta tesis en cuanto a su vinculación con la mística.

La vinculación entre el árbol y la columna no es un hallazgo de los poetas sino de los arquitectos. El elemento de sustentación más antiguo que se conoce es el poste. Se trata de un tronco de madera que se podía obtener directamente del medio natural, pero que presentaba un problema: su falta de resistencia. Debido a este factor se decidió sustituirlo por la piedra, dando lugar a lo que hoy se conoce como columna. Los numerosos parecidos físicos entre el poste y la columna, convierten a ésta en una

reproducción artificial de su predecesor, reproducción en la que el capitel simbolizaría el follaje del árbol, la basa representaría a su vez la cepa del árbol y el fuste, el cuerpo principal, cumpliría el papel del tronco, recordando a su predecesor en su sección circular, el estriado vertical y la éntasis. Asistimos entonces a una evolución en la que, a pesar de estar aparentemente dictada por motivos exclusivamente pragmáticos, pervive la dimensión mítica hasta nuestros días, de manera que la columna hereda no sólo la funcionalidad del árbol, sino también su simbología. Las estrías que la recorren hacen referencia a la corteza de su antepasado y, como él, constituye un símbolo de la vida.⁵⁵

La presencia del árbol remite al “simbolismo del Centro” desarrollado por Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos* (1999: 44-50). El Centro representaría la “zona de intersección de los mundos superior (divino), terrestre y subterráneo (infernial) (1999: 44-50). Ésta es la función desempeñada por todos los templos de las civilizaciones primitivas, desde Babilonia hasta los templos romanos. Pero, según señala Eliade, estos templos son a su vez representación de tres imágenes arcaicas: “la Montaña Cósmica”, “el Árbol del Mundo” o el “Pilar Central” que sostiene los niveles cósmicos, diferentes variaciones del Centro del Mundo⁵⁶. De estas tres variantes, es el Árbol Cósmico la más difundida como punto de intersección de los niveles cósmicos.

⁵⁵ Es necesario señalar aquí cómo la permanencia de la esencia arbórea en la columna llega hasta la actualidad. Bastaría recordar las “columnas árbol” de Gaudí, que convierten el interior de la Sagrada Familia en un bosque espiritual o, por referirnos a un ejemplo más actual, el bosque de 847 columnas con el que el arquitecto francés Christian de Portzamparc, Premio Pritzker en 1994, circundó la parte central de la sala principal del Auditorio de Luxemburgo.

⁵⁶ Las imágenes arcaicas recorren la mayoría de las mitologías conocidas. Cada cultura erige su centro/s en torno a dichas imágenes: el Monte Fuji en Japón, las montañas Kunlun en China, el Monte Sion para el Judaísmo, las Black Hills para los Sioux, el monte Kailāsh para el Hinduismo o el Monte Calvario para el Cristianismo, el Árbol de las Hespérides, el Árbol de la Vida del paraíso bíblico, el Yggdrasil nórdico, el Ashvatha del Hinduismo, el árbol Bodhi budista, el Kiskanu mesopotámico, pasando por las atribuciones griegas de una especie de árbol a cada Dios (el mirto de Hades, el olivo de Atenea,...) hasta el árbol Sefirot cabalístico, la cosmovisión humana a simbolizado a través del árbol el lugar sagrado donde los ejes de la existencia confluyen.

Eielson, como gran estudioso de las civilizaciones primitivas y de la Mitología no podía pasar por alto uno de los símbolos más antiguos de la humanidad. La lectura de este símbolo, el árbol-columna, su ubicación y desarrollo a lo largo de la poesía eielsoniana, nos facilitarán otro de los hilos conductores del gran quipu de Eielson, en cuya punta se descubre al hombre, un hombre desnudo y libre de toda cadena, como representación última del Centro del Mundo.

En el largo poema titulado *Moradas y visiones del amor entero*, de 1942, se observa una ausencia de todo referente espacio-temporal. Los únicos elementos que aparecen en ese íntimo diálogo entre el poeta y Cristo pertenecen al mundo natural. El océano infinito, la naturaleza sumergida en una nocturnidad mística llena de interrogantes no revelan escenario alguno. Éste comenzará a surgir en su siguiente poemario, *Canción y muerte de Rolando*. Se trata del primer intento del poeta de reelaborar un texto precedente, en este caso la *Chanson de Roland*, poema épico francés medieval, situado en la batalla de Roncesvalles. El texto de Eielson consiste en un largo poema en prosa que, lejos de rememorar las batallas del héroe épico galo por excelencia, sitúa la acción en la muerte del protagonista y su ascensión al cielo. Surgen entonces elementos arquitectónicos laicos y seculares, en su mayoría, acordes al momento en el que se sitúa la acción, correspondientes a las manifestaciones artísticas del Medioevo. Ojivas, pórticos y rosetones rodean los últimos pasos por el mundo del héroe medieval.

Sin embargo, a pesar de situar la historia en el escenario rural de la comarca próxima a la frontera francesa, paisaje cubierto por pequeñas “casas de provincial amor” (*VOM*: 25), empleará un elemento clásico para caracterizar al Señor:

Quién contemplara la ojiva de tus cielos desde un pórtico dorado. Allí el
Señor se alza como una milenaria columna entre canciones y lamentos.
(*VOM*: 28)

Eielson acude entonces al mundo clásico para otorgar un símbolo para la deidad cristiana y para caracterizar todo el mundo superior en el que el dios espera, rodeado de ángeles, la llegada del alma del héroe. Ésta, ya en el camino de la ascensión, se alzaría “pronta a confundirse entre columnas y bóvedas” (*VOM*: 27), mientras la voz del juglar retoma los cauces medievales para entonar un último *ubi sunt*.

En el poemario *Reinos*, el paisaje preferido por el joven poeta será una naturaleza virgen en la que tímidamente volverán a surgir los elementos arquitectónicos sin que, una vez más, sea el arte clásico el claramente dominante. Aparecen templos, torres y bajorrelieves, aunque siempre sometidos a la presencia de un reino vegetal —de clara influencia rilkeana— majestuoso y onírico, condensador de una sabiduría ancestral a la que el autor implora acercarse. Pero es dentro de ese mundo natural, de esa aparente inversión del paraíso, donde surge una de las entidades que desembocarán en la creación del símbolo “columna”: el árbol.

En *Reinos*, el anti paraíso del primer poema se ve presidido por un dios vegetal, el “arcaico Señor de los cedros”, un dios verde que dirige el ciclo de la vida⁵⁷. Si ya en la primera obra de Eielson se situaba la deidad cristiana habitando en “sagrados bosques” (*VOM*: 13), es en *Reinos* donde los árboles presiden el espacio, ya que su presencia se hace constante en la mayoría de las estancias del poemario, ya sea como los mudos

⁵⁷ León Deneb, en su *Diccionario de símbolos*, apunta cómo en el Medioevo se afirmaba que la madera de uno de los tres maderos de la cruz provenía de este árbol y simbolizaba al “Padre imperecedero”.

habitantes de la naturaleza más domesticada, el parque, en el genial poema “Parque para un hombre dormido” o rodeando el hogar de la infancia, al que el poeta regresa para morir en “Poesía de la casa entre los pinos”.

La figura del árbol como centro articula otro de los poemas de *Reinos*, “Librería enterrada”. Bajo la metáfora que se esconde en el título, Eielson recrea un bosque en el cual los árboles, punto de unión entre el mundo superior e inferior, desempeñan el papel del sabio capaz de revelar al hombre los más oscuros secretos de la existencia. Este carácter de Árbol Cósmico se expresa en los versos:

Naturaleza que ora aún en ellos, a sus signos
De hierro se arrodilla, con flores en el vientre
Por el humano que al pasar no los vio en el polvo,
No los vio en el cielo, en la humedad de sus grutas,
Y se vinieron abajo como un bloque de los dioses. (*VOM*: 42)

El cielo, el polvo y las grutas representan los tres mundos que interconexiona el árbol sagrado, en cuyas “páginas de sodio” el hombre descubre la sabiduría. Se trata de la misma imagen con la que concluye el poema “Nocturno terrenal”: “hundido bosque, de brillantes hojas / Donde reposa inmemorial, el gran sol de los tiempos” (*VOM*: 44) que de nuevo aparece en “Genitales bajo el vino”, con el apelativo “el Árbol de la Noche”, ser sagrado que esconde el saber al que el poeta pretende llegar por medio de la escritura:

(...) Mis dedos alhajados
Buscan el Árbol de la Noche, clavan
Sus uñas de imprenta en sus racimos
De la Vida y de la Muerte. (*VOM*: 46)

En los poemas restantes de la obra, se percibe la preferencia por el bosque como espacio de búsqueda metafísica (“Oda al invierno” o “Último reino”), en la línea de la *Waldeinsamkeit* (la soledad del bosque) de los románticos, que puede llevar al poeta a regresar al espacio de la infancia, como en el poema “Piano de otro mundo”, dedicado al hermano fallecido de Eielson. Para referirse al ser querido que ha desaparecido, Eielson lo asciende a una dimensión superior otorgándole alas. Desde el punto de vista escenográfico, este poema anticipa un elemento que articulará su siguiente poemario, *Antígona*, al hermanar en un mismo sujeto dos elementos pertenecientes a diferentes órdenes como son el panteón, relativo al arte clásico, y el “ojo de bosque”:

Abrieras, joven, criptas de estío, soledoso,
Alas de panteón aquí posadas, ojo de buitre,
Ojo normando que me miras, tristemente,
Viendo que me estás amando, ojo, ojo, ojo,
Ojo de bosque ¿qué buscas en mis ojos – te diría –
Joven soledoso, permanente y puro? (*VOM*: 40)

Surgen entonces dos de las imágenes arcádicas que planteaba Eliade, para cuya explicación en la obra de Eielson, se requerirá acudir a su poemario posterior, *Antígona*, y a su predecesor literario, la obra *Antígona*, de Sófocles. Allí, el dramaturgo clásico reduce a una las acotaciones escenográficas diciendo: “Un templo a lo lejos y una montaña”. Se trata de una duplicación del centro del mundo, una construcción dual del escenario, mundo natural - mundo humano, lo transitorio y lo permanente, cuya interpretación profunda remite a lo afirmado por Steiner cuando analiza el contenido ético-social de la

obra⁵⁸, factor en el que sitúa gran parte de la trascendencia de la pieza clásica a lo largo de los tiempos, sobreviviendo a corrientes, revoluciones y manifiestos de toda índole.

La asimilación de esta dualidad por parte de Eielson transforma el carácter binario de la misma, incorporando en un mismo escenario ambas concepciones temporales; un bosque sembrado de muertos a cuya entrada se alza un arco de cañones:

Derruido está el día enfermera, sólo la Muerte ha quedado, el bosque puro de la Gloria, a cuya entrada un arco de cañones se alza enmohecido. Sólo la Muerte, humeantes muros y esqueletos bajo el cielo, y grandes árboles de hierro como soldados en su valle eterno. (*VOM*: 55)

El paisaje eielsoniano ha sustituido la montaña por un bosque (de manera que se sigue moviendo entre las variantes de la imagen primitiva), pero el concepto de transitoriedad se ha complicado, al introducir elementos pertenecientes a dos periodos históricos diferentes, el griego clásico y el europeo de la contienda mundial. El recurso que aparece empleado en este primer párrafo será recurrente a lo largo de todo el poemario, y consistirá, en la mayoría de los casos, en la combinación de un elemento arquitectónico clásico con un objeto o material representativo de la era post-industrial, como en el caso citado actúan los cañones. La muerte ha trascendido el ámbito humano y también ha logrado imponerse en este paisaje desolador al propio orden natural, haciendo inertes los árboles al transformarlos en hierro y comparándolos con una especie de

⁵⁸ Steiner afirma que (1986: 298) “El tiempo es realmente lo esencial. En el catastrófico final de la acción de la tragedia, Creonte, como lo pronostica Tiresias, correrá en vano contra el tiempo. Antígona, que se ha convertido en acusadora de Creonte, proclama que ningún edicto temporal puede sobreponerse a las leyes que son incommensurablemente más antiguas que los instrumentos deliberados por el hombre”. Eielson también analiza la transitoriedad de todos los actos humanos al referirse al pueblo de Tebas en el párrafo XIV: todos sus hallazgos y los pilares sobre los que se fundamenta su cultura irán al mar, símbolo de la muerte: “Pueblo de Tebas, al mar habrán de ir vuestros caudales, oro, familia, tabaco. Al mar bloques de leyes, estatutos y tinieblas” (*VOM*: 58).

escuadrón de ánimas al servicio de Marte. Otros ejemplos de cosificaciones mediante la combinación de materiales industriales y seres vivos serían los “férreos lirios” (*VOM*: 55), “ángel de aluminio” (*VOM*: 56) o la “fúnebre fronda de lanzas y fusiles” (*VOM*: 57).

El mismo recurso servirá para iniciar el proceso de cosificación, de des-animización que sufre el protagonista de *Áyax en el infierno*, cuando, aterrado junto a la rueda metálica, tendrá “los ojos curtidos por la electricidad, el rostro cubierto de aluminio” (*VOM*: 66).

Volviendo a *Antígona*, se observa cómo Eielson ha transformado el campo de batalla en un escenario anacrónico de capiteles y cañones, en una verdadera sinfonía del caos sin más pentagrama que una tierra arrasada por la avaricia y el horror. Partitura incompleta, de coda imposible, que destruye cada uno de los instrumentos de la devastada orquesta y deja a su solista abandonada en un aria de llanto.

El destino de Tebas, representación de la humanidad, será su desaparición, que en Eielson supondrá una vuelta a los orígenes, a la fuente originaria de toda vida: el mar. Allí terminarán las fútiles aspiraciones humanas de riqueza y poder, los sueños de dominar una naturaleza inexpugnable. La estatua de Creón, último símbolo de la derrota de lo humano frente a lo natural, también perecerá en el fondo del océano de la Historia:

Pueblo de Tebas, al mar habrán de ir vuestros caudales, oro, familia, tabaco. Al mar bloques de leyes, estatutos y tinieblas. Al mar papiros yertos, la estatua fría de Creón entre columnas, al mar. (*VOM*: 58)

El camino de descenso del monarca se produce en términos muy semejantes al ascenso que anteriormente se señalaba en el caso de Rolando, entre columnas, lo que corrobora el análisis de la columna como vínculo entre los dos planos de realidad. La misma imagen aparece también en el poemario *El circo* en el que, ante la total ausencia de elementos arquitectónicos, un nuevo personaje, personificación de la muerte, se dirige desde su pedestal, “entre columnas azules”, al público circense.

También el escenario donde transcurre el ya mencionado poemario de inspiración clásica, *Áyax en el infierno*, se desarrolla entre dos planos temporales distantes en miles de años. El establo en el que se desarrolla la escena final está apenas alumbrado por los faros de un coche, lo que Eielson denominará “la luz de su siglo” (VOM: 68). Sin embargo, dicho elemento de la modernidad, al igual que la llave inglesa con la que intenta vencer a Palas o la linterna con la que avanza en mitad de la noche, se confunden con la evocación nostálgica que hace el gigante de su “civilización”,

En la oscuridad, tendido en una gran meada dorada, evocó la ciudad, las
calles puras de Atenas, los frontispicios augustos, cargados de pámpanos
a la altura del cielo.

Todo era sabio y nítido allí, bañado por una luz de nieve, con arcos y
columnas labradas y templos aéreos, como sostenidos por marmóreas alas
sobre la colina.

Aquella era la civilización. (VOM: 68)

para introducir un nuevo e inesperado giro al final, cuando el protagonista, ya como hombre del siglo XX, se despierta en su habitación y descubre que todo ha sido una pesadilla.

En el breve poemario de 1946, *En la mancha*, los textos dedicados a Sancho y a don Quijote presentan dos imágenes semejantes a la referida anteriormente, a propósito de la reelaboración realizada por Eielson de la acotación escenográfica inicial de la *Antígona* de Sófocles. Se trata de las dos únicas presencias de los elementos arquitectónicos clásicos en dicha obra, pero resulta revelador que el autor haya recuperado el mismo recurso que en su obra anterior. Las dos variantes del Centro del Mundo vuelven a aparecer en estos pasajes:

Árboles rosas cubren el panteón de al lado, en donde pían los difuntos
provistos de un dorado pico. (“Sueño de Sancho” *VOM*: 73)

Así que, con gran ofrecimiento y despedida, enterráronle en vetusta
catedral, perdióse Don Quijote en la espesura del santuario, deslumbrado.
(“Ágape de Don Quijote”, *VOM*: 74)

Mientras que en el primero de estos textos es la naturaleza la que se ha superpuesto a ese medio clásico obra del hombre, en el segundo de ellos, a pesar de plantear inicialmente la misma dicotomía, la imagen “espesura del santuario” viene a recordar la “Librería enterrada” de *Reinos*, y la catedral, símbolo del Pilar del Mundo, se ha transformado en un tenebroso bosque sagrado en el que el hidalgo y su escudero entierran a Rocinante.

Bacanal, el otro poemario de 1946, a pesar de girar en torno a la figura de un dios primitivo del exceso y la corrupción, no reproduce ningún escenario vegetal ni clásico: la ciudad moderna es el vientre del que nace ese editor-tirano, el “rey de la urbe” (*VOM*: 79)

y sólo en sus callejas, burdeles y suburbios, en esa especie de paraíso degradado de luces de neón y podredumbre, encuentra el aire para sobrevivir.

La preferencia por el espacio urbano caracterizará también sus siguientes producciones. En *Doble diamante* (1947) la única referencia espacial al universo grecolatino se desarrolla en el campo metafórico a través de la reaparición de la columna azul en el poema titulado “Columna al otoño”. Lejos de constituir un mero escenario, el símbolo pasa a convertirse en un fuego liberador que eleva al cielo al transfigurado yo poético, reducido a un corazón que se abraza y se funde a la naturaleza. La simbiosis hombre- mundo, que constituirá uno de los ejes centrales del análisis de la presencia del budismo zen en la obra eielsoniana, alcanza en estos versos una de sus más hermosas imágenes. La columna ya no es un ser inanimado, sino que ha trascendido personificándose en la perfecta simbiosis del alma y el cosmos:

Heme aquí, transido ante los fuegos estelares,
Mirando cómo arden en una azul columna,
Agreste y solitaria, mi corazón, los árboles y el viento. (PE: 136)

En *Tema y variaciones* (1950) no se aprecian tampoco referencias espaciales concretas. La única aparición de la columna reviste una sola funcionalidad formal. En el poema “Inventario”, las realidades, los objetos que rodean al poeta se apilan unas sobre otras hasta perder su significado y convertirse en una “torre de palabras” que constituye una rutina cíclica donde todo tiende a repetirse de una forma mecánica.

Pero será en dos poemarios de este periodo en los que las referencias urbanas vuelvan a reaparecer articulando un paisaje degradado, en el que la civilización vaga sin

alma, presa en su misma red de progreso. Tanto *Primera muerte de María* (1949) como *Habitación en Roma* (1952), se situarán en los suburbios de dos ciudades, Lima y Roma, pero trascendiendo los límites espaciales concretos para configurar la decadencia de la ciudad del siglo XX, sus injusticias y sus laberintos. Y así, en medio de los extrarradios limeños, volverá a parecer la columna en el plano metafórico, para describir a la esposa del “protagonista”. El empleo de este símbolo logrará acentuar el alto grado espiritual de la joven y su carácter ajeno a la realidad que la circunda. María es un ser excepcional, santo, amado y venerado por su barrio de pescadores:

A pesar de sus cabellos opacos, de su misteriosa delgadez,
de su tristeza áurea y definitiva como la mía,
yo adoraba a mi esposa,
alta y silenciosa como una columna de humo. (*VOM*: 97)

La imagen “columna de humo” tiene un doble significado si se analiza desde el plano léxico. El diccionario de la RAE da como primera acepción de la voz “columna” la siguiente definición: “Soporte vertical de gran altura respecto a su sección transversal”. La cuarta acepción del término se refiere a la “persona o cosa que sirve de amparo, apoyo o protección”. Al unir ambas definiciones, se infiere la imagen de la esposa como soporte, el soporte no sólo del hogar sino también del protagonista. Pero su materia, en vez de ser resistente y maciza, es volátil, de humo. Por otra parte, en la tercera acepción que aparece en el mismo diccionario se advierte que columna puede también designar a la forma que toman algunos fluidos, en su movimiento ascendente y se dan como ejemplos “columna de fuego” y “columna de humo”. Lo llamativo es que Eielson transforma en significante metafórico una agrupación nominal que aparece en la lengua hablada, transformando su

significado al aplicarla a una persona. En la esencia de María, en su silencio, está un alma que tiende hacia las alturas: en su propia naturaleza está escrito un destino ascendente.

Paralelamente a los suburbios limeños, la Roma imperial se transforma en *Habitación en Roma* en un laberinto de miseria y soledad por el que vaga el hombre contemporáneo en busca de los últimos resquicios del esplendor de antaño. Incluso el Foro Romano se ha convertido en un baile rutinario entre la cocina y el lavabo de un hombre que intenta entablar diálogo con un mundo que no le responde. La paz antigua de los templos del pasado supone para el autor cerrar los ojos a las injusticias actuales. El deleite de la belleza se ve entonces interrumpido por la entrada de las injusticias del mundo moderno. La isla que conserva lo sublime se halla ahora rodeada por un mar de podredumbre y “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos”:

cómo puedo yo escribir
y escribir tranquilamente
y a la sombra
de una cúpula impasible
de una estatua que sonríe
y no salir gritando
por los barrios horrendos
de roma
y lamer las llagas de un borracho
desfigurarme la cara con botellas rotas
y dormir luego en la acera
sobre los excrementos tibios
de una puta o un pordiosero (*VOM*: 162-163)

Siguiendo el mismo planteamiento, el “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis” da cuenta de la descomposición de todo un mundo pasado y, para ello, vuelve a acudir al símbolo de la columna:

una pared muy alta
y una columna de humo
ocupan el lugar
que antes ocupaban
la pálida luna
leopardina
y la retama (*VOM*: 155)

En sus siguientes poemarios se observa la total desaparición de todo referente espacial concreto. Los objetos y entidades tanto pertenecientes a la civilización como al mundo natural quedan reducidos al estereotipo y nadan en un espacio blanco, desnudo. La no-acción que se desprende de las estructuras sintácticas de *Naturaleza muerta* (1958) construye una nueva torre de palabras, que busca en la denotación mantener intacta la grandeza de lo existente, su transitoriedad. Lo mismo ocurre en *Eros / iones*, del mismo año, que se centrará en la unión de los dos cuerpos y prescindirá también de todo referente espacial.

Una década después, el símbolo de la columna aparecerá en una de las esculturas subterráneas, la *Escultura intermitente en neón y papel impreso*, “enterrada” en Times Square el 10 de mayo de 1967:

Recién llegado a Nueva York, hubiera querido pintar de negro la Estatua de la Libertad y colocarla en el barrio de Harlem. Pensé también en sustituirla con un guerrero Sioux que, en lugar de la antorcha, esgrimiera un tomahawk. Pero todo eso, en fin de cuentas, me pareció irremediabilmente *kitsch*. La revelación la tuve una noche, en pleno Times Square: una columna luminosa aparecía y desaparecía en lo alto de un rascacielo, anunciando, con un vertiginoso hormigueo de cifras, las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street. Al día siguiente, en la revista Time, vi reproducida —es decir congelada en el instante mismo de su impresión— la mencionada columna. No tuve la menor duda: mi escultura neoyorquina no podía ser sino esa columna luminosa y esa hoja de papel que la reproducía diariamente. Unos días después, el 10 de mayo de 1967, deposité un pequeño container de aluminio, con el ejemplar correspondiente de la revista, a 14 metros de profundidad, bajo la línea metropolitana de Times Square. (*n u / d o*: 119)

El movimiento descendente de esta columna subterránea evoca entonces otro elemento clásico empleado por Eielson, la grada, que dentro de ese paisaje eielsoniano surge en sus diferentes variantes (la escalera, escala,...) y cuyo valor simbólico remite de nuevo al Centro del Mundo y retoma el significado de vehículo de ascensión que se ha analizado en la columna, transformándolo en vehículo de descenso. Ya en las culturas primitivas, sobre todo en los ritos de iniciación y muerte, aparece la escala ritual con una doble funcionalidad: representar la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro y hacer posible la comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno (Eliade, 1999: 53).⁵⁹ En el universo de Eielson, la grada es el elemento clásico que simboliza en

⁵⁹ La presencia de las escalas en la mística cristiana y su vinculación con la obra de Eielson será analizada en el tercer capítulo de esta tesis. Sin embargo resulta necesario puntualizar en este apartado que su

numerosas ocasiones, no la subida sino la bajada a una realidad profunda, platónica, ajena a los engaños del mundo de las sombras. Las “níveas gradas” que aparecen en el poema “Parque para un hombre dormido” se sitúan en un plano onírico en medio del escenario natural “aparentemente” domesticado por la mano del hombre. En el poema “El cielo” será el viento el que emplee las “gradas puras” del cielo para acercar la luz al poeta:

(...) ¡ah, níveo viento!
Bajado de los ángeles a mi rubor, eterno
Que no otro adoro por sus gradas puras
De perfume más sutil que desciende hasta el
nublado
Corazón del árbol de la púrpura y la especie. (PE: 65)

Este movimiento de descenso vuelve a aparecer a través de la imagen de una escalera de luz en la “Balada de la niña perdida o no encontrada” en el poemario *Doble diamante*, de nuevo como medio de acceso a otra realidad, realidad que se opone aquí explícitamente a la sensorial:

¿Es su falda la que he visto,
O es la puerta entreabierta
Entre el árbol y la espuma,
La escalera relumbrante
De pescados, que desciende
Hasta el fondo de la tierra? (PE: 128)

orientación es justo la inversa a la propuesta por Eielson. La “secreta escala” de San Juan, así como las escalas místicas que plantea Ramon Llull en su *Liber de ascenso et descensu intellectus* (Montpellier, 1304) o la propia escalera de Jacob son gradas que hay que ascender, desde lo sensorial a lo intangible, para alcanzar a Dios.

Solamente en uno de sus últimos poemarios retomará la presencia del símbolo árbol-columna y lo hará en dos poemas, “Los libros que prefiero no son de papel” y “Hay una estatua en Florencia”, de *Sin título*, cada uno de ellos articulado en torno a una de las variantes analizadas del *axis mundi*. Si bien en la poesía precedente los árboles habían pasado a convertirse en meros elementos naturales desprovistos de carga simbólica, el primer poema encierra todas las connotaciones que se han analizado en el presente apartado. Los árboles son considerados aquí como libros a través de los cuales el hombre puede alcanzar la sabiduría. Se trata del Árbol del Mundo, como portador de conocimiento del mundo celeste que, a su vez, sirve de escala en el camino de ascensión hacia el mundo cósmico:

Los libros que prefiero no son de papel

Sino de hierba de madera
De alabastro de misteriosas materias
Que quizá no existen (*VOM*: 370)

Sin embargo, el poeta descarta estos “libros” como predilectos en favor de otro: el ser humano. El símbolo se cierra de este modo y desemboca en un hombre anónimo y universal sobre el que la cosmología eielsoniana sitúa el Centro del Mundo:

(...) Pero mi libro predilecto
No es de cristal ni de hulla
Sino de carne y hueso tiene páginas
De seda como tus mejillas
Y es sagrado (*VOM*: 370)

El símbolo ha llegado aquí a su última y definitiva transformación. El árbol-columna como medio de trascendencia desde el centro del mundo, es ahora de carne y hueso, el ser humano, sagrado y portador de sabiduría. Y lo mismo sucederá en su reelaboración final del símbolo de la estatua:

Hay una estatua en Florencia

Que nadie conoce
Pero que me ofrece
Todo el mármol de su cuerpo
Y su sonrisa cansada
Yo la abrazo con ternura
Y ella me dice al oído
Que yo también soy la estatua
De un artista desconocido
Y además respiro (*VOM*: 444)

2.3. El cuerpo desnudo

La presencia del cuerpo humano en la poesía de Eielson es la máxima expresión de la influencia del mundo grecolatino en su obra. En *El diálogo infinito*, él mismo confirma dicha afirmación cuando, al describirle a Martha Canfield la trascendencia que tuvo para él la primera vez que vio una estatua clásica, afirma:

Probablemente en ese mismo instante comenzó mi largo cuestionamiento del vestuario y mi amor a la desnudez, que me han de acompañar toda la vida y que, hasta la fecha, he tratado de expresar de diferentes maneras.
(Canfield, 1995c: 9)

Así, ese cuerpo desnudo, vestido o fragmentado, que recorre todo el quehacer artístico del autor se convierte en uno de los hilos fundamentales a la hora de comprender ese fabuloso quipu que es su obra.

Los principales aspectos que emanan de la imagen del hombre en Eielson lo sitúan símbolo totalizador del centro del mundo. Este punto de unión entre el cielo y la tierra que anula los contrarios arriba y abajo, ya que es el *axis mundi* que posibilita el paso entre ambos niveles, experimenta en su propio cuerpo una dualidad en permanente lucha, fruta de su doble naturaleza: la que aspira a la trascendencia y la que le aferra a la tierra. La columna se ha transformado en una columna vertebral que recorre el cuerpo de una estatua. Y la estatua no es sino la imagen ancestral del hombre, la primera representación de la naturaleza humana a través del arte. Desde las venus prehistóricas, exentas o en bajorrelieve, hasta los cuerpos en bronce de Brancusi, el hombre ha sentido la necesidad de representarse para encontrar su lugar en el mundo. De hecho, aunque en el apartado

anterior se afirmaba que el árbol fue el antecedente arquitectónico de la columna, el que se podría denominar como "antecedente filosófico" no es otro que el ser humano. Vitruvio, en *Los diez libros de arquitectura*, establecía la columna como patrón de medida de la arquitectura y señalando cómo ésta se hizo a imitación del cuerpo humano, la columna dórica a imagen del cuerpo varonil, la jónica a imagen del cuerpo femenino y la corintia a partir del cuerpo de una doncella: en todas ellas, el capitel equivaldría a la cabeza, el fuste al cuerpo y la basa al calzado.

Desde sus primeros poemarios, Eielson incorpora progresivamente las partes del cuerpo en sus poemas como parte de esa meditación sobre la unidad que aúna tanto su obra literaria como su obra visual, una obra que, en palabras de Díaz (2007: 179), "sabe que sólo a partir de lo fragmentario es posible replantearse el sentido de la unidad en el mundo contemporáneo".

Luis Fernando Chueca señala (2004: s/n) la proximidad que la idea de la totalidad tiene en la obra de Eielson respecto a la "necesidad de trascendencia del ser humano. Esa necesidad de ir más allá de los propios límites: trascender lo individual, aproximándose a la experiencia de la fusión en un todo; trascender los límites de esta vida terrenal, a través de concepciones a su modo religiosas o de una visión no lineal del tiempo" Entendida la búsqueda como un viaje hacia la luz; éste se inicia como un anhelo de ascensión dentro de los cauces cristianos, para ir configurándose progresivamente como una introspección en la que confluyen los principios psicoanalíticos y la concepción budista de la iluminación. Y en ese viaje surgirán dos aspectos, el vestido y los elementos escatológicos, que constituirán la dimensión corporal, paralelamente a un cuerpo cada vez más fragmentado. El cuerpo es un microcosmos que se rige por las mismas reglas que el universo y

entenderlo supone entender el funcionamiento del mundo. Del mismo modo que Eielson desmontará el lenguaje como un juguete deconstruye el propio cuerpo, lo fragmenta hasta el límite, para lograr finalmente entenderlo como totalidad, como nudo.

La pulsión trascendente es un elemento esencial del espíritu creador; el grado definitorio del *puer aeternus* es su dimensión psicológica deseante y, citando a Eielson, el embrión de todo acto creador (Canfield, 1995c: 15) El análisis de cómo cada uno de estos aspectos surge y evoluciona dentro de sus poemas se realizará desde un punto de vista diacrónico, perspectiva que posibilitará ver que se trata de constantes dentro del corpus eielsoniano, que juntas entretejen el gran nudo que proclama que “Vivir es una obra maestra”.

La estatua clásica que el poeta descubre en la niñez se articula en Eielson como proyección del ser humano, proyección que recoge el ansia de eternidad, de inmortalidad; en otras palabras, el anhelo de trascendencia. Ya en *Canción y muerte de Rolando*, como señala Silva-Santisteban⁶⁰, el cuerpo se alza como uno los centros del poemario. El cuerpo del héroe es cantado en su dimensión física, no espiritual, y es a través de su materialización, como emprende el viaje de ascensión. Resulta sorprendente que ya en este poemario surjan dos ideas que posteriormente articularán la imagen del cuerpo humano que aparece en la poesía de Eielson: la visión del cuerpo mutilado y la idea del cuerpo como elemento ascendente que posibilita la iluminación. Al final del poemario se unen ambas perspectivas en uno de los párrafos claves de la obra:

⁶⁰ “Los trozos líricos más hermosos de la elegía están dedicados a la loa de la belleza del héroe y, en suma, a la belleza corporal del hombre” (Silva-Santisteban, 1976: 12).

Derruido color y forma, el cadáver de un guerrero está de pie, y es una iglesia mutilada y es una cúpula que sueña confundirse con las nubes, cuando el alto yelmo diurno caiga sobre él. (*VOM*: 30)

En primer lugar, ese “derruido color y forma” explica que la muerte, en realidad, no supone un cambio físico para el cuerpo, sino que lo traslada a una nueva dimensión en la que queda abolida la validez de las categorías físicas para reconocer cualquier entidad material. A continuación, el autor hace uso de elementos arquitectónicos para referirse al guerrero y lo compara con una iglesia, aspecto que hermana la figura de Rolando con la de Cristo, Cuerpo de la Iglesia, para compararlo finalmente con una cúpula. El hombre, al abandonar su corporeidad, ha logrado ascender a través de su propia naturaleza, como a través de las estrías de una columna, para transformarse en cúpula; ha logrado superar su condición de intermediario entre el cielo y la tierra, pero dicha ascensión sigue realizándose en medio de un espejismo, porque la cúpula, en arquitectura medieval, era a su vez una transposición simbólica de la bóveda celeste, un falso cielo, limitado y fruto de la mano del hombre.

El cuerpo mutilado vuelve a aparecer en “Parque para un hombre dormido”, de *Reinos*, cuando el poeta afirma “Amo mi cráneo como a un balcón / doblado sobre un negro precipicio del Señor” (*VOM*: 34). El cráneo no es un elemento frecuente en la poesía si se exceptúa el campo de la lírica mortuoria. El sujeto observa su cuerpo mutilado, como una especie de Hamlet que levanta la mítica calavera. Frente a ese fraccionamiento, el Yo lírico reconoce la unidad de la especie humana a través de su confusión con la estatua que decora el parque, una fusión que protagoniza el final del poema:

Amo así este cráneo en su ceniza, como al mundo
En cuyos fríos parques la eternidad es el mismo
Hombre de mármol que vela en una estatua (...) (*VOM*: 34)

En el poema “Reina de cenizas”, de *Reinos*, que no aparece recogido en *Poesía escrita*, vuelve a surgir el cráneo, acompañado esta vez de la palabra “yelmo”, en una enumeración que constituye el primer caso dentro de la poesía de Eielson en el que el vestido se expresa como equivalente de una parte del cuerpo, “La Muerte llega a tus pies, /junto a mi yelmo, mi cráneo, mi esqueleto arrodillado” (*VOM*: 36).

Las prendas de vestir, al igual que las partes del cuerpo, serán en estos primeros textos de Eielson lastres de los que el hombre tendrá que desprenderse para lograr trascender su propia materia⁶¹. Esta ascensión no ha de circunscribirse necesariamente dentro plano religioso: un poema como “Genitales bajo el vino”, sugiere como la trascendencia es accesible a través del acto de la escritura. Escribir significa abandonar la corporeidad; para ese viaje, el cuerpo en trance se paraliza, abandona por un instante mágico sus constantes vitales y, al mismo tiempo, sus prendas de vestir. La imagen queda resumida en los versos finales, en una de las primeras reflexiones sobre el acto de la escritura rastreables en la obra de Eielson:

Mírame tierra, así escribiendo, así
Desnudo, Adán poeta, quieto y triste,
En esqueleto, sierpe y uva convertido. (*VOM*: 46)

⁶¹ Sin embargo, ya en 1955, en un artículo periodístico titulado “Notas para una poética en preparación”, el joven autor intuía los riesgos que entraña la desnudez: “El ropaje –la retórica– nos permite muchas veces, un tratamiento más familiar y sin peligros de la poesía. ¡Tanto menos peligro cuanto más lejos nos encontramos de ella! Pero, si fuéramos justos, deberíamos agradecer al buen cielo de que ello sea así. No todos estamos dotados, ni dispuestos, a la visión de ciertas desnudeces, de ciertas bellezas o deformidades cuya suprema realidad no haría sino enceguecernos.” (Eielson, 1955b: 3)

Las prendas de vestir amarran al hombre a la tierra mientras éste aspira al cielo. El poema “Retrato” (PE: 130), de *Doble diamante*, plantea el desnudo como un acto que va más allá del mero abandono del vestido, que significa dejar atrás el propio cuerpo, hasta lograr la transparencia y servirse del aire como espejo, una imagen equivalente a la que surge en *Primera muerte de María*, cuando la protagonista, descrita en términos de santidad, sólo alcanzará su liberación con la muerte, ya que es su materia la que le impide alzar el vuelo:

Las gentes esperaban ansiosas el día en que María,
Provista de dos alas blancas,
Abandonase la tierra sonriendo a los transeúntes.
Pero los zapatos rotos de María, como dos clavos milenarios,
Continuaban fijos en el suelo. (VOM: 97)

Despojarse del vestido es un requisito indispensable para la ascensión y también lo será cuando ésta se transforme en un proceso de introspección. La incapacidad de lo material (expresada a través de las prendas de vestir) para abandonar esta realidad y ascender a otro plano luminoso presenta en el poema indudables semejanzas con el uso del vestido que aparece en uno de los maestros de Eielson: César Vallejo. A pesar de que la influencia que el poeta de Santiago de Chuco ejerce sobre el autor ya ha sido abordada en el capítulo anterior, cabe aquí señalar que Vallejo también emplea numerosas veces las prendas de vestir como “clavos” que obligan al hombre a permanecer amarrado al sufrimiento de la vida. Ocurre así, por ejemplo, en el poema “París. Octubre 1936”. El mismo anhelo de ascensión se hace presente en un Yo lírico hambriento de trascendencia que parte hacia ningún lugar y deja los despojos de su vida en tierra:

De todo esto yo soy el único que parte,
De este banco me voy, de mis calzones,
De mi gran situación, de mis acciones, (Vallejo, 1949: 142)

Si bien en el análisis de la presencia de Vallejo en Eielson se ha tomado como eje central la imagen de la infancia en ambos autores, resulta necesario precisar aquí que, tanto en uno como en otro, la concepción de la muerte resulta en un desdoblamiento del yo y de esto se infiere que la desnudez es, en ambos autores, premisa de la trascendencia. En el caso de Eielson, esta premisa es una constante que reaparece en el poemario *Habitación en Roma*; desnudar el cuerpo y despojarlo al mismo tiempo de su propia corporeidad obsesiona al poeta de “Azul ultramar”. En su angustioso viaje por las calles capitolinas, avanza a toda velocidad por una ciudad claustrofóbica mientras exclama: “y caen mil puertas de carne y hueso,/ y yo que corro corro corro (...)!” (*VOM*: 141). La ciudad moderna asfixia al ser humano y lo deja reducido a despojos, anulando así todo su lado espiritual:

y operarios que trabajan y trabajan
con miserables avenidas
que huelen a ropa sucia
y miserable ropa sucia
que huele a puro mármol (*VOM*: 144)

La única oportunidad de lograr la pureza es despojarse del vestido y de los propios órganos. La división entre de éstos ha quedado ya anulada en este punto de su poesía. Sergio R. Franco, al referirse a los rasgos que caracterizan la novelística eielsoniana, condensa éstos en una apuesta por lo fragmentario que se opone a “la exigencia de

'totalidad' preconizada como marca del género tanto por Lukács como por Bajtin” (Pera, 2015: s/n). Esta fragmentación corre paralela en el tiempo a la fragmentación del cuerpo, del mismo modo que la desnudez lingüística corre paralela a la desnudez filosófica. Como señala Chueca:

Relacionado con lo anterior, evidentemente, está el deseo de mostrar la vida desnuda, descarnada; esto se vincula con la vivencia de la soledad en el poemario, la conciencia de ser un cuerpo dirigido inevitablemente hacia la muerte y con el uso de un lenguaje sin adornos, directo, punzante, que se puede asociar a la voz de un predicador callejero que exhorta y estremece a sus interlocutores. La desnudez del lenguaje y la desnudez de la soledad agudizan la mirada sobre los cuerpos y sobre su físico discurrir (sonreír, caminar, dormir, comer, beber, amar, bailar, despertar, fumar), entre los que se cuentan también las deyecciones. (*n u / d o*: 176)

El poema “Via Veneto” es quizá uno de los más reveladores al respecto. El desnudo es ahora equiparado a la muerte, la muerte de lo material, su superación, y, a partir de una imagen que recuerda al Adán desnudo que protagonizara el ya analizado “Genitales bajo el vino”, Eielson sitúa en un mismo plano las prendas de vestir y las partes del cuerpo: prescindir de las primeras equivale a deshacerse de las segundas y lograr la trascendencia.

me pregunto
si verdaderamente
tengo manos

si realmente poseo
una cabeza y dos pies
y no tan sólo guantes
y zapatos y sombrero
y por qué me siento
tan puro
más puro todavía
y más próximo a la muerte
cuando me quito los guantes
el sombrero y los zapatos
como si me quitara las manos
la cabeza y los pies (*VOM*: 145)

A partir de este momento las imágenes duales que hermanan órganos y prendas de vestir serán constantes en toda su producción, llegando a su máxima expresión en *Noche oscura del cuerpo*.

Si en el apartado anterior se estudiaba la presencia de los elementos arquitectónicos y se llegaba a la conclusión de que el binomio árbol-columna era el que comprendía un mayor número de significados, en el poema “Foro romano” se descubre cómo el último nivel de evolución del símbolo es la columna humana. Se trata, como ya se había apuntado en la introducción a este capítulo, del antecedente de la estatua. El ser amado que no está presente se transforma en “una silenciosa columna”⁶² para convertirse finalmente en un “pedazo de mármol”:

⁶² Esta imagen tiene su antecedente directo en *Primera muerte de María*, cuando el Yo lírico describe a la protagonista con la comparación “alta y silenciosa como una columna de humo” (*VOM*: 97).

tú que no eres sino un pedazo de mármol
montaña de polvo
columna
reloj de ceniza
hueso sobre hueso que el viento avienta en mis ojos? (*VOM*: 148)

Lo decisivo de estos versos es, no sólo la equiparación de la figura humana a dos de las imágenes antropológicas del Centro del Mundo, sino que la cualidad que las define sea su transitoriedad. Todas estas imágenes son reducidas a polvo por el paso del tiempo. Pero no es ese el destino del hombre. La eternidad espera al género humano detrás del camerino donde éste ha de despojarse de sus atributos de temporalidad: el vestido y las vísceras. Por eso los versos anteriormente citados se ven precedidos por aquellos que apuntan el carácter atemporal del ser humano:

¿mi memoria es quizá tan inmortal como tu cuerpo
cuando te desnudas ante mí? (*VOM*: 149)

En el poemario de 1954, *Mutatis mutandi*, reaparece ese deseo de abandonar la corporeidad, al desear el Yo lírico estar hecho de otra materia, cristal, nylon, *celophan*, acero,... Sin embargo, el destino ansiado ha dejado de ser el cielo: el hombre no anhela alcanzar otra dimensión sino poder permanecer en ésta sin sufrir. Su corporeidad, culpable de sus padecimientos, vuelve a expresarse metafóricamente en términos escultóricos. El “pedazo de mármol” anteriormente citado se ha transformado en un:

juguete pálido del jazz
y de las horas

miserable volumen
que padece (*VOM*: 181)

Pero esta imagen del cuerpo como entidad nuclear no disgregada apenas es un espejismo dentro de la poesía eielsoniana. El “volumen que padece” será fragmentado de nuevo y el cuerpo mutilado presidirá una vez más la antropovisión del autor, como ya sucediera en *Canción y muerte de Rolando*. *Noche oscura del cuerpo* es la máxima expresión dentro de la poesía eielsoniana de ese deseo de trascendencia, un tortuoso viaje a través de vísceras y órganos, un largo vía crucis, como apunta Canfield (1992), a través de catorce estaciones en las que el anhelo de unidad mueve al Yo lírico a emprender ese “proceso catártico o viaje iniciático”.

La idea del poemario como viaje iniciático explica un gran número de los poemas y pone una vez más en relación la poesía eielsoniana con las teorías míticas a las que ya anteriormente se ha hecho referencia. Pero es necesario ahora precisar en qué medida *Noche oscura del cuerpo* se encuadra dentro de los patrones que caracterizan este tipo de ritos iniciáticos y en qué puntos se distancia de ellos, configurando una nueva visión del mito.

El viaje iniciático se sitúa dentro de los denominados por Jung “símbolos de trascendencia”. Como señala Henderson (2000: 150-151), dicho símbolo adquiere, en numerosas ocasiones, la forma de una peregrinación espiritual a través de la cual “el iniciado entra en conocimiento con la naturaleza de la muerte”. Tras esta experiencia, el hombre pretende alcanzar la liberación a través de la trascendencia. Desde las culturas arcaicas, dichos viajes se han representado en compañía de un “maestro de iniciación”, personaje que abarca desde la figura del brujo o chamán hasta la presencia de divinidades

como Palas Atenea. El primer aspecto que parece negar la existencia de dicho viaje es la ausencia de un *cicerone*, ya como entidad individual o como figura colectiva⁶³. Sin embargo, esta ausencia es sólo aparente. A lo largo de todo este poemario, la percepción del cuerpo produce un desdoblamiento en categorías de observador y objeto observado. Cada extremidad, cada víscera, es diseccionada por el bisturí de un Yo lírico que marca, en numerosas ocasiones, su carácter de observador. Así, “Cuerpo mutilado” comienza con el verso “Cuento los dedos de mis manos y mis pies” (*VOM*: 189), “Cuerpo enamorado” con “Miro mi sexo con ternura” o “Cuerpo pasajero”, tras unos versos iniciales, dirá “Veo pasar el río de mi sangre” (*VOM*: 194). Dicho proceso culminará en “Cuerpo de papel”, en el que la entidad física del Yo lírico irá borrando progresivamente las fronteras que la separan de la obra literaria hasta confundirse con ella. El acto de la escritura aparece aquí de nuevo como una pulsión vital, como una necesidad animal que se confunde con los actos primarios del artista.

Siguiendo este planteamiento, los verbos “contar”, “mirar” o “ver”, que se apuntaban anteriormente, se transforman en “Escribo orejas solamente orejas”, verso inicial que conduce al núcleo central del poema:

No sé si escribo o si tan sólo respiro

Ya no distingo entre el invierno

Y la blancura del papel (*VOM*: 197)

López Maguiña, en su artículo “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”, al estudiar este desdoblamiento, advertía de la presencia de un sujeto

⁶³ La pluralización del maestro es una de las características que el motivo del viaje iniciático presenta en la narrativa contemporánea. Bastaría recordar los ejemplos de *El filo de la navaja*, de William Somerset Maugham, *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling o *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson.

cognoscitivo o estético junto al cuerpo objeto del enunciado poético, para lograr una especie de “aprehensión referencial del cuerpo”(2000: s/n). Este desdoblamiento alcanzará en el poema “Cuerpo enamorado” su máxima expresión. Los versos, que presentan el acto de la masturbación masculina, ofrecen una estructura casi caleidoscópica de fragmentaciones.⁶⁴ El protagonista se desdobra en él y su reflejo en el espejo, pero esta segunda imagen se transforma en “el mismo mono milenario /que se refleja en el espejo y llora” (*VOM*: 191)⁶⁵ La imagen es aclarada por el propio Eielson en la citada entrevista con Canfield, cuando afirma:

Y es que, mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su indudable esplendor, con toda su precariedad material y su grandeza interior. (Canfield, 1995c: 30)

Así, este aspecto clave de los viajes iniciáticos, ha sido sustituido en Eielson por una duplicación del héroe o iniciado, y el Yo poético ejerce al mismo tiempo de

⁶⁴ López Maguiña apunta cómo: “tocar la punta del pene erecto, corresponde entonces al acto mediante el cual el cuerpo propio entra en contacto con una parte de sí percibida como otro cuerpo. El contacto se efectúa como consecuencia de una sensación de distancia, y realizado, a la vez que marca una separación, reúne al cuerpo propio con la parte separada de sí.” (2000: s/n). Esta percepción del cuerpo como entidad fragmentada sólo se rompe cuando ésta se confunde con el cosmos; sólo cuando el cuerpo es capaz de borrar sus propios límites logra finalmente constituirse como unidad.

⁶⁵ La misma secuencia volverá a aparecer en el poemario de 1964, *Ceremonia solitaria*, en el poema “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”. La masturbación, a través una vez más del espejo, logra transformarse en un encuentro, en una unión con el otro yo, y éste volverá a transformarse en un primate, lejano antecedente del hombre contemporáneo, aún en perfecta armonía con su medio y sin que la razón le haya hecho discriminar en entidades independientes la totalidad del cosmos: “Me miro en el espejo y veo un gorila solitario / que devora terciopelo.” (*VOM*: 249). Sin embargo, esta “ceremonia solitaria” se ha transformado respecto al texto precedente porque, difuminada tras la figura del mono, en el fondo del espejo, aparece ahora la humanidad. El Otro se ha multiplicado hasta el infinito sin dejar de ser uno mismo:

(...) Veo también
 Millares y millares de personas
 Todas iguales a mí todas cubiertas de espuma (*VOM*: 249)

protagonista y de ayuda en ese proceso. Helena Usandizaga señala que esta doble percepción del cuerpo como interior y como universo y "la posibilidad de desplazarse por él en un viaje, recuerda a ciertos procesos de las disciplinas yóguicas, en las que la mente se desplaza por el cuerpo percibiendo luces y colores, como manera de acceder a una percepción global" (2008: 233), interpretación que queda corroborada por Eielson, cuando define su poemario como:

una suerte de ceremonia iniciática realizada con la ayuda de la escritura, una ceremonia paralela a los ritos arcaicos y primitivos (...) Una ceremonia que se vale de un instrumental *multi-media* -como la sociedad en que vivimos- en este caso de la introspección chamánica y del análisis freudiano. (Canfield, 1995c: 30-31)

El segundo de los aspectos que caracterizan el viaje en cuanto rito iniciático es, como señala Campbell (2000: 26-27), que ha de desarrollarse en un terreno o caverna sagrada. Los espacios evolucionan conforme a las transformaciones culturales hasta llegar a las catedrales medievales. En todos estos casos, la imagería es "la de la referencia a la trascendencia". La no presencia de un espacio físico externo en dicho periplo de iniciación podría ser otro de los factores que pusiesen en duda la clasificación del poemario como viaje iniciático. Lo sorprendente en el caso de Eielson es que dicho espacio es el propio cuerpo, las vísceras y órganos que el poeta recorre en busca de la liberación. Se trata de una variante de los rituales que presentan un *regressus ad uterum*, que pretenden hacer renacer al iniciado a un nuevo nivel de conciencia (Eliade 2003: 80-85)⁶⁶. El espacio sagrado es descrito detalladamente en "Cuerpo secreto":

⁶⁶ Curiosamente, el propio Eielson acudirá a la noción de *regressus ad uterum* no para referirse a estos rituales sino a la tendencia que sufre la sociedad actual hacia un "paulatina feminización del universo

Cuerpo secreto

Levanto una mano

A la altura del ombligo y con la otra

Sostengo el hilo ciego que me lleva

Hacia mí mismo. Penetro en corredores tiernos

Me estrello contra bilis nervios excrementos

Humores negros ante puertas escarlata

Caigo me levanto vuelvo a caer

Me levanto y caigo nuevamente

Ante un muro de latidos

Todo está lleno de luces el laberinto

Es una construcción de carne y hueso

Un animal amurallado bajo el cielo

En cuyo vientre duerme una muchacha

Con una flecha de oro

En el ombligo⁶⁷ (VOM: 193)

La entrada en un terreno sagrado identificado con el útero de la Tierra Madre, descrito por Eliade (2003: 81) como uno de los mecanismos para hacer renacer al adolescente como adulto social y culturalmente, es aceptada y revisada por Eielson en una

masculino”(Canfield, 1995c: 23) y al referirse a *PTYX*, "Se trata de un *regressus ad uterum*, porque vuelvo a lo que era antes, a lo que ha sido, a lo que quería ser y no fue, pero al mismo tiempo es un retorno placentero, justamente, como un *regressus ad uterum*, que se cumple estando, al mismo tiempo, distante de todo eso, distante en el tiempo y en el espacio."

⁶⁷ En cuanto a la elección del ombligo como punto de partida del viaje laberíntico a través de la propia corporeidad es necesario señalar aquí que se corresponde con una de las premisas centrales del mundo clásico y será el eje de la obra de uno de los maestros eielsonianos, Leonardo Da Vinci. El dibujo del *Hombre de Vitruvio* también conocido como Canon de las proporciones humanas, realizado por Leonardo en torno a 1490 representa al hombre como centro del universo, como microcosmos en el que se reproducen las proporciones matemático-simétricas del universo, de ahí que Leonardo sitúe la figura dentro de un cuadrado y un círculo, los patrones geométricos fundamentales del orden cósmico. Y el centro de masas de la estructura humana, tanto en las proporciones descritas por Vitruvio que sirven de base a Da Vinci como en las correcciones que éste llevaría a cabo casi 1500 años después no es otro que el ombligo, el *axis mundi*, en la cosmovisión antropocéntrica.

de sus variaciones, el laberinto⁶⁸, pero éste ha dejado de ser una construcción obra del hombre para ser la propia corporeidad, una entidad global y fragmentada al mismo tiempo donde las vísceras, los miembros, las prendas de vestir y los sentimientos obstaculizan el camino hacia el descubrimiento del verdadero yo, la recuperación de su pureza, "su desnudo natural, el contenido ritual de su cuerpo", al que se refiere Fernández Cozmán, en *Las huellas del aura* (1996: 157).

El hilo ciego, como el hilo dorado del que penden del techo los códices anudados de Da Vinci en su instalación en homenaje a Leonardo, titulada "Codice sul volo degli ucelli e sugli annodamenti", presentada en la Gallerie delle Stelline en 1993, "el hilo ciego / que se quema entre mis dedos" que retomará en *Mutatis mutandis* (1954) es el mítico hilo de Ariadna y el ser humano contará con él como único método para adentrarse seguro en el laberinto⁶⁹. Pero el hombre que plantea Eielson en *Noche oscura del cuerpo* no ha iniciado su viaje para enfrentarse a ningún minotauro; en lugar de Teseo, el verdadero antecedente del yo lírico será Dionisos, para el cual la entrada en el laberinto de Gnosos supondrá algo mucho más valioso que una conquista militar: el descubrimiento de su verdadera naturaleza, el hallazgo del centro novaliano "ese centro en el que, desvaneciéndose lo material en el seno de lo espiritual, habita "la eternidad de los mundos", al que se refiere Rafael Argullol en su introducción a la edición bilingüe de los *Himnos a la noche* de Novalis (1985: 13).

⁶⁸ El mito del laberinto cretense, del que no se han encontrado restos arqueológicos, podría haber surgido de la complejidad arquitectónica de la planta del palacio de Cnossos o de una gruta natural existente en las rocas, la cueva de Gortina, situada también en la isla de Creta.

⁶⁹ El "hilo de oro" es un elemento recurrente en la mitología clásica, no solo como reminiscencia de las sociedades matriarcales a través de la Moiras, las tejedoras del destino. También aparece como el "cordón dorado" de Platón al que el ser humano se aferra para resistirse a las pasiones o como la "cadena dorada" que aparece en el canto VIII de la *Iliada*, que permitía a Zeus acercar los objetos.

Así el camino se plantea como un símbolo doble; por un lado, se trata de un trayecto lleno de obstáculos que el héroe tiene que superar – ésta sería su dimensión negativa-, pero, por otro lado, es sólo a través de la corporeidad como el hombre puede trascender su propia naturaleza, por lo que es una especie de eje de ascensión, un espacio mágico; algo sagrado finalmente. Y el impulso generador de ese peregrinaje será la "incorregible necesidad de investigación de ese misterio que comienza por nuestro cuerpo y termina, quizá, más allá del cielo estrellado" (Canfield, 1995: 31).

La dimensión que hermana vestuario y cuerpo late a lo largo de todo el poemario. El poema “Cuerpo transparente”, en el que resuenan los ecos del poema 7 de *Mutatis mutandis* ya analizado, equipara nítidamente ambas categorías en su calidad de ocultadoras de la verdadera esencia del individuo, una esencia reducida a humo en los versos finales y que, para vivir, usa “una máscara de carne y hueso” (*VOM*: 192). Esta máscara no sólo impide el surgimiento de la esencia humana sino que además imposibilita su trascendencia, como lo hicieran las prendas de vestir anteriormente citadas.⁷⁰

Y de nuevo se vuelve al universo clásico para retomar la misma idea, acudiendo al mito del laberinto en el ya citado poema “Cuerpo secreto”:

Caigo me levanto vuelvo a caer

Me levanto y caigo nuevamente

Ante un muro de latidos

⁷⁰ No resulta por tanto aleatoria la elección que hizo en 2014 la editorial Santuario para la portada de la reedición de *El cuerpo de Giulia-no*, una máscara llena de perforaciones que recuerda a la máscara azul estrellada con la que se presentaría Eielson en su última aparición pública, a través de vídeo conferencia para la Fundación Telefónica en 2002.

Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo⁷¹ (*VOM*: 193)

Los primeros versos de “Cuerpo en exilio” también subrayan esta idea del obstáculo – “Tropezando con mis brazos / mi nariz y mis orejas sigo adelante”- para concluir:

(...) Siempre rodeado de espuma
Siempre luchando
Con mis intestinos mi tristeza
Mi pantalón y mi camisa (*VOM*: 190)

Eielson, como ya se ha analizado, aúna las prendas de vestir y las diferentes partes del cuerpo, no sólo las externas sino también las vísceras. Como señala López Maguiña, ambos planos se homologan hasta convertirse en “unidades sensibles” del propio cuerpo (2000: s/n). En el caso del poema “Cuerpo vestido” esta homologación se hace por medio del valor polisémico de la palabra “tejido” en los versos: “Hay tejidos que sonríen /y tejidos que sollozan” (*VOM*: 195). Estos tejidos pueden ser las prendas de vestir o los tejidos corporales, y es aquí donde radica una de las principales innovaciones de la obra: la incorporación de las vísceras y órganos del cuerpo humano, elementos ajenos a la materia poética tradicional. Y lo más llamativo: es en esos órganos donde residen los

⁷¹ Estas caídas, que evocan el vía crucis cristiano y se repiten cíclicamente, son marcadores de una lucha infinita del hombre contra su cuerpo. El carácter circular logrado a través de las repeticiones y el uso del espacio en blanco dentro de un mismo verso ofrece múltiples similitudes con el poema que da título a la obra *Doble diamante*, en el que el poeta clama por liberarse de la batalla diaria: “Las especies lloran /muero me levanto clamo vuelvo a morir” (*VOM*: 89).

sentimientos humanos⁷². Queda rota entonces la dualidad cuerpo/alma en un poema como “Cuerpo melancólico”, donde el corazón, el cerebro, los riñones, el hígado y los intestinos están hermanados por el dolor y es éste el que les confiere carácter de totalidad:

El cuerpo entero padece
De una antigua enfermedad violeta
Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
Es una silla vacía (*VOM*: 188)

La superación de los obstáculos que surgen en el viaje retoma el sentido del desnudo que ya se ha analizado en obras anteriores. Si los lastres impiden el ascenso, el despojarse de ellos posibilitará la liberación. La pregunta surge entonces al enfrentarse no a las prendas de vestir si no al propio cuerpo: cómo será posible para el hombre deshacerse de su materia. La respuesta viene dada en el último de los poemas, “Último cuerpo”, y supone un claro ejemplo de uno de los temas que estarán presentes en toda la obra de Eielson, la escatología. El acto de la defecación, que se poetiza al final de la obra como un camino hacia la desnudez, es un acto de liberación, uno de los pocos actos de liberación que consigue encontrar el protagonista. Si la materia ata al mundo de las sombras, escondiendo la verdadera naturaleza de lo humano, la eliminación de ésta acercará al individuo a la luz:

⁷² Lo mismo se aprecia en una de las Esculturas subterráneas, la "Escultura horripilante", en cuya descripción leemos "que recitará continuamente, por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre se comportará igualmente como tal, es decir satisfará sus necesidades primordiales repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, respiración, defecación, etc., aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas (más que un repulsivo simulacro del ser humano -como podría pensarse- la escultura será más bien el resultado de millares y millares de años de civilización)" (*nu / do*: 120).

Cuando el momento llega y llega
Cada día el momento de sentarse humildemente
A defecar y una parte inútil de nosotros
Vuelve a tierra
Todo parece más sencillo y más cercano
Y hasta la misma luz de la luna
Es un anillo de oro (VOM: 200)⁷³

Estos versos, en los cuales la impronta del Vallejo de *Trilce*⁷⁴ es tan fuerte que motiva el uso de la forma “nosotros” en lugar del “yo” que preside la mayoría de los poemas de la serie, concluyen con la sustitución sanadora del dolor por la luz. El viaje ha terminado y la imagen última confirma la tesis inicial del *regressus ad uterum*, ya que el abismo azul de los versos finales no es sino la esencia primera, la infancia.

Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia (VOM: 200)

⁷³ Los motivos escatológicos ya habían aparecido antes en la obra de Eielson, pero de forma muy dispersa y aplicados a todo tipo de entidades, no sólo humanas. Así el cielo de “Reino primero” está “cargado de heces sombrías y santas” (VOM: 33), imagen que contiene la doble dimensión de los desechos humanos. Del mismo modo, estos motivos también surgirán tímidamente en los dos poemarios de inspiración clásica: el rostro de Antígona será “mordido por la yedra y el orín” (VOM: 57) mientras que los asustados animales que rodean a Áyax estarán “meándose y defecando sobre su blanco cuerpo” (VOM: 65). También en *En la Mancha* surgen actos escatológicos, descritos esta vez en términos liberadores, como en “Ágape de don Quijote”, donde el vómito de Rocinante es la “digestiva y santa espuma” (VOM: 74). El caballo que preside el número de *El circo* “se orina en los palcos, avanza majestuoso” (PE: 111). Y la saliva de María en *Primera muerte de María* es “sagrada” (VOM, 97). Lo relevante del poema analizado es que por primera vez este acto es planteado como liberación de la corporeidad, no cómo un elemento más del día a día.

⁷⁴ Camilo Fernández, en su artículo “Noche oscura del cuerpo, de Jorge Eduardo Eielson” desarrolla la presencia del poema final de *Trilce* en este poema eielsoniano. (2006: 69-72)

Lo escatológico en Eielson es un despojo luminoso del ser humano, frente al vestido y el propio cuerpo. Si bien esta investigación sólo abarca su obra poética, resulta clarificador acudir aquí a la labor pictórica del autor. En el catálogo de la exposición realizada en Lima en 1977⁷⁵, Eielson afirmaba:

Cierto es que tras un periodo de varios años de trabajo sobre el mismo tema, el «paisaje» dio origen a la figura humana, rescatada igualmente a través de sus despojos —tales como estos restos de un paisaje vivido en una antigua, imborrable secuencia— es decir a través de sus vestidos, camisas, corbatas, trajes de noche, overalls, etc. (...) La presencia de la materia —en su calidad de despojo— nos recuerda nuestra propia condición carnal y su ineludible epílogo. (*n u / d o*: 271)

Todo el poemario de *Noche oscura del cuerpo* constituye por tanto un viaje de iniciación que, si bien dista en algunos aspectos de los patrones que caracterizan estas ceremonias arcaicas, conserva con variaciones la esencia del rito y, como tal, su sentido de muerte y resurrección. Al comienzo del análisis de este poemario se decía, citando a Henderson, que, a través de dicho viaje, el iniciado entraba en contacto con la naturaleza de la muerte, una muerte ritual que posibilita un renacer del sujeto a la luz. Pero el viaje de Eielson se transforma en un desesperado intento de reivindicación de lo humano frente a lo cibernético. El lenguaje “múltiple, visceral e insondable del cuerpo” se opone entonces a la esterilidad de los lenguajes binarios, y su propia transitoriedad lo relaciona con el ciclo de vida y muerte que caracteriza a la Naturaleza.

⁷⁵ La muestra tuvo lugar en la Galería de Arte Enrique Camino Brent, del 29 de noviembre al 30 diciembre de 1977. Situada en el barrio de San Isidro, esta galería fundada por el pintor Rafael Lemor Levy y su mujer, Malvina, está considerada como uno de los centros de exposiciones limeños más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

En el siguiente poemario, *De materia verbalis, articulado en torno a la* reflexión sobre el acto de la escritura, reaparecen numerosos motivos de *Noche oscura del cuerpo*, como la unión entre las prendas de vestir y las partes del cuerpo:

Sin saber que su sonrisa
Sus vestidos y sus huesos
Paseaban tranquilamente
Hace millares de años (*VOM*: 203)

Junto a las prendas de vestir y su propia osamenta, la criatura que desconoce su unión con el género humano, su papel en la cadena de la evolución, incorpora un nuevo elemento, la sonrisa, como parte inseparable del cuerpo, aspecto que estará relacionado con el budismo zen y que será analizado en el tercer capítulo de la tesis- También la desnudez volverá a surgir en este poemario, comparando el papel en el que el poeta escribe y el cuerpo humano:

Una hoja de papel inmaculado
Miserable criatura
Que parece de carne y hueso
Porque respira tose se desespera (*VOM*: 206)

La dimensión humana se traslada por primera vez al propio objeto poético y el poema aparece ahora compuesto por “palabras/ puntos comas y latidos” (*VOM*: 206) Más adelante, resultará ser apenas un fragmento “de otro incesante poema /escrito en mis entrañas” (*VOM*: 210).

Otra imagen relativa al vestuario que se desarrolla en *De materia verbalis* es la descripción del cuerpo de los poetas. Tras el tajante verso⁷⁶ “Que somos todos poetas” con el que se inicia uno de los poemas, Eielson desarrolla la idea de que no sólo todas las criaturas y realidades del mundo crean poesía y, por tanto, son poetas, sino que el viaje de aquellas personas que jamás han escrito un verso pero que vagan por el mundo “siempre en busca de algo puro”, está orientado hacia ella. Para describir a estos seres, altera la colocación de las prendas de vestir: salirse de los cánones del vestido, simbolizando la expresión dadaísta de las contradicciones intrínsecas del ser, significa ahora el abandono de los cauces burgueses establecidos.

Insolentes criaturas

Que atraviesan nuestro mundo

Con un zapato en la cabeza

Y un sombrero en los pies⁷⁷ (*VOM*: 212)

Pero, volviendo a *De materia verbalis*, esta idea no desplaza, sin embargo, la concepción del cuerpo y el vestido como cárceles que impiden la realización del ser

⁷⁶ Este verso recuerda a la imagen del tiempo mítico desarrollada por Octavio Paz en *El arco y la lira*, en el que destaca que “la poesía sería hecha por todos” (1991: 35)

⁷⁷ El mismo tema será retomado en su último poemario, *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005), pero en esta ocasión la alteración del orden en las prendas de vestir deja lugar a una ausencia completa del vestuario. La desnudez completa se ha logrado y el hombre es libre, libre de su corporeidad y de las propias fronteras de la transitoriedad:

Los verdaderos poetas aparecen

Sin que nadie se dé cuenta
No tienen nada en la cabeza
Escriben versos en el aire
Quieren a todos tiernamente
Sin que nadie los quiera
Son los únicos que lloran
Cuando afuera llueve
Y sin que nadie se dé cuenta
Desaparecen

humano que aparecía en su obra anterior. La vida es ahora un “ave encerrada entre mis sienes y mi camisa” (*VOM*: 214) y el viaje introspectivo de *Noche oscura del cuerpo* continúa, mientras el poeta sigue chocando una y otra vez contra su propia corporeidad – “Pero no puedo escribir/ sin tropezar con mi esqueleto” (*VOM*: 216). Pero en este poemario Eielson introduce una jerarquización entre los órganos del cuerpo. Mientras el resto de vísceras permanecen en un mismo plano, como obstáculos para la trascendencia, el corazón emerge ahora como trasunto del ansia de búsqueda que conduce el alma de los poetas – “Un corazón que tropieza” (*VOM*: 218). La metonimia se amplía finalmente y tanto el corazón como el poema serán englobados bajo la metáfora “pájaro”, un pájaro enjaulado que se golpea inútilmente contra las rejas que impiden que levante el vuelo:

Pájaro es mi corazón
Que no canta ni solloza
Sino escribe
Y pájaro el poema que aparece en el papel (*VOM*: 214)

El antecedente directo se encuentra en el poema “Columna al otoño” en el que el poeta se dirige directamente al corazón bajo el vocativo “gorgona pura y gigante” y lo sitúa en el centro de su sensibilidad artística —“(…) Rey vulnerado / por las detonaciones lilas del otoño” (*PE*: 136)—. La evolución de la imagen llega hasta el último de los aforismos de *Naturaleza muerta*, que resume magistralmente la presencia del corazón como esencia del poeta en los famosos versos, de clara influencia vallejiana:

Mi corazón sigue latiendo estúpidamente
Desde el amanecer del 13 de abril de 1924 (*VOM*: 236)

A medida que avanza su producción poética, a excepción de *Eros / iones*, se descubre cómo lo corpóreo desaparece de sus versos en los poemarios compuestos alrededor de 1960. La excepción apuntada la forman cuatro pequeños poemas que giran en torno al acto sexual. La propia estructura de los poemas expresa cómo a través de la unión corporal el hombre puede abandonar su individualidad y, al fundirse con otro ser, desprenderse de su cuerpo para crear una unidad nueva⁷⁸.

El análisis de uno de estos poemas clarificará lo expuesto:

EROS

el cigarrillo el domingo el verano/

y si no muero es porque/

mi mano acaricia tu nalga de piedra/

sabiendo que para mis labios mojados/

la única luna redonda desnuda/

eres tú

ION 3

/sobre la arena se confunden

/mientras te beso indefenso

/y mi mano acaricia tu nalga de piedra

/en el espejo tus ojos reflejan

/la luna lejana

(PE: 259)

El poema tiene dos títulos independientes que remiten a dos universos simbólicos opuestos. En primer lugar, Eros, el dios griego del amor, es un símbolo de la unión amorosa, espiritual. Por otro lado, surge el ión, el átomo que, mediante su carga, después de haber ganado o perdido electrones, ha logrado la estabilidad física. Los elementos de la tabla periódica, que son los constituyentes últimos de la materia, buscan continuamente la complementariedad que les haga estables, característica que aislada sólo poseen los gases nobles. Al igual que las partículas atómicas buscan el equilibrio, la existencia del ser

⁷⁸ Eielson retoma aquí una de las premisas surrealistas expuestas por Paz en *Corriente alterna* cuando afirmaba que, “si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo” (2006: 58).

humano es la búsqueda del Otro. En ambos planos, físico y espiritual, la vida es el anhelo de fusión, una fusión que dará luz a una unidad superior estable.

Eros, como símbolo del amor, hace referencia a la esencia del alma humana, su núcleo; el ión hace referencia a la esencia de la corporeidad humana, el átomo. Dicha simbología se plasma en la propia concepción del título, ya que, a pesar de ser entidades que tienen autonomía simbólica por separado, se unen en el cuerpo del título dando lugar a la palabra “erosiones”, una nueva realidad, la unión del cuerpo y del alma a través del amor⁷⁹. Lo mismo ocurre en el poema en sí. El lector puede leer dos poemas independientes, pero sólo al ampliar su visión descubre que la única forma de captar su sentido profundo es fusionando los versos, borrando la frontera de vacío que los separa. En este estadio del quehacer poético de Eielson, la superación de la corporeidad no implica ya ascensión alguna —“la única luna redonda desnuda / la luna lejana /eres tú” (PE: 259)—, ya no hay cielo que se aspire alcanzar: el contacto con el Otro es la única posibilidad de trascendencia.

Serán necesarios seis años para que lo corpóreo reaparezca en su obra, retomando los aspectos escatológicos y la doble dimensión del individuo (en cuanto a cuerpo que apresa y espíritu que anhela la escapada) que caracterizaron el conjunto de su obra precedente. Tras los experimentos vanguardistas de *4 Estaciones*, *Canto visible*, *4 Poemas virtuales*,... la obra *Ceremonia solitaria* supone el reencuentro con el hombre y en ella resurgirá la misma imagen de la unión amorosa como trascendencia y disolución de los contrarios, algo ya apuntado por Bretón en Como en los versos de *Eros / iones*, el

⁷⁹ El título también hace referencia a dos de las obras principales de Platón, *Ion* y *El Banquete*, conocido también por *El Amor*. Los continuos elementos platónicos que aparecen en Eielson a la hora de abordar el tema de lo inefable o de la percepción de la realidad, hacen pensar que puede ser un homenaje que no descarta la lectura “desde la modernidad” que se ha realizado del título.

yo lírico es incapaz de determinar dónde acaba su cuerpo y empieza el del amante –“No sé cuál es tu piel y cuál la mía”- hasta que los dos se transforman en otra realidad, una realidad luminosa: una estrella:

Mis brazos y tus brazos son los brazos

De una estrella que se multiplica

Y que nos llena de ternura (*VOM*: 251)

El deseo de ascensión y lo mundano de las necesidades corporales se dan en el hombre, como ya se señalaba al inicio de este apartado, de forma paralela, debido a su carácter de unión entre dos planos de realidad. Y esta constante de la antropovisión de Eielson articula todas las ceremonias que componen este poemario. En los versos citados, una de las imágenes que crea para definir al hombre es “mitad ceniza mitad latido”. Esta imagen es dual y abarca tanto la materialidad del hombre y su inevitable destino reducido a cenizas como su vertiente espiritual, tomando el movimiento del corazón como pulsión de dicha espiritualidad. El mismo motivo reaparece en el poema “Ceremonia solitaria con cascabeles y naftalina”:

Como una esfera de piel humana

Pero con un solo ojo

Para mirar el cielo y otro

Para defecar (*VOM*: 239)

La polisemia del término "ojo" para referirse a las partes del cuerpo es aprovechada por el poeta para dar cuenta de la doble dimensión de los actos humanos. Y la misma imagen de la esfera para referirse al ser humano aparecerá en otro de los poemas

que componen la obra, “Ceremonia solitaria bajo la luz de la luna”, que abordará un tema ya apuntado en este apartado como es la masturbación. En este texto reincorpora en su poesía el motivo de la estatua, personificando el ser anónimo hacia el que se dirige el sexo del poeta en los versos:

O dirigiendo el pequeño pene oscuro
Posiblemente hacia el alba
O hacia una esfera de mármol tibio y mojado (*VOM*: 240)

Mientras estos versos retomaban la imagen de la estatua marmórea grecolatina, en “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero”, el yo poético aparece transformado en el primer eslabón de la cadena simbólica del *axis mundi*, el árbol:

(...) Todo el mundo dice
que no soy un hombre sino un tronco derribado. (...) (*VOM*: 241)

Este árbol derrotado ya no choca contra los muros de su propia corporeidad sino con el mundo en su totalidad – “Soy solamente un puñado de tierra que tropieza” (*VOM*: 241). El barro bíblico con el que Dios hace a Adán se ha transformado en un simple puñado de tierra condenado a la corporeidad y al sufrimiento; como en otro de los poemas se dirá “un puñado de tierra que respira” (*VOM*: 251). Alrededor de un tintero, la idea del viaje resuena a través de las ya analizadas imágenes del laberinto o la torre. La ascensión, expresada a través de dos representaciones míticas del Centro, sigue siendo un camino imposible para quien afirma:

Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
Un laberinto de células y ácidos azules,
Una torre de palabras que nunca llega al cielo⁸⁰ (VOM: 241)

En el poemario, el corazón sigue funcionando como trasunto del poeta e, igual que en *Naturaleza muerta*, su latir será un latir inútil frente al sin sentido de la vida:

Mientras mi corazón qué tal imbécil mi corazón
Crece y crece como un tumor de terciopelo
Pensando qué jodido el cielo qué mierda la vida (VOM: 246)

En el mismo poema, “La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada”, se produce una estructura copulativa que marca la entrada de la sexualidad sagrada en la obra de Eielson. Dicha aparición se produce de la mano del corazón, y sin el proceso que hasta ahora se ha analizado de separación de este órgano del resto, dicha presencia no habría sido posible. Se trata de los versos:

(...) y entre líneas
Decirte nuevamente que te adoro que te adoro que te adoro
Que tu corazón y tu sexo son la misma cosa con sabor a paraíso
(VOM: 247)

La sacralización del otro mediante la repetición del verbo adorar, así como la referencia al paraíso conviven con un cuerpo que sigue apareciendo como una entidad

⁸⁰ La misma imagen aparece en *Ceremonia solitaria* en el verso “Somos un animal que se enamora” (VOM: 251). El amor, y no la inteligencia o la luz de la razón, es lo que diferencia al hombre del resto de la fauna animal. La sexualidad es un elemento esencial de la vida humana, una función vital más. En los últimos versos del poema, lo confirma al asemejar al hombre con “un puñado de tierra que respira / de incandescentes materias / que jadean y que gozan / y que jamás reposan” (VOM: 251).

fragmentada – “Tengo mis uñas pero no tengo manos” (*VOM*: 242) pero que, igual que en *Noche oscura del cuerpo*, sigue siendo el objeto de estudio de un Yo lírico que se observa así mismo como una entidad independiente y desmembrada:

Quiero tan sólo conocer mis intestinos
Escondidos como peces
Entre mi corazón y mi páncreas amarillo (*VOM*: 242)

y lo escatológico es una parte más de esa realidad que se ofrece a los ojos clínicos del poeta:

No me parece que la orina sea una gran cosa
Pero tampoco una vergüenza (*VOM*: 243)

Ceremonia solitaria constituye el desarrollo natural de los aspectos que ya antes habían cristalizado en *Noche oscura del cuerpo*. Tras los experimentos vanguardistas que caracterizan la producción eielsoniana en el campo de la poesía durante el periodo de tiempo que separa ambas obras, el poeta retoma la duplicidad del ser humano vallejiano y la lleva hasta el extremo. Un ejemplo de esta radicalización sería el poema “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”. Allí aparecen dos categorías, el yo y el tú para referirse al Yo lírico. La imagen proyectada en el espejo ha abandonado este plano de realidad y ha adquirido autonomía respecto a su reflejo. Ambas entidades conocen el destino final del hombre –“Una carabela que me espera / una calavera que te espera” (*VOM*: 252)- pero, una vez que han completado el proceso de disociación comienzan de nuevo a acercarse:

Yo que te pienso diverso
Cada día me parezco más a ti
Cada día me parezco más a ti
Que no te pareces a nadie (*VOM*: 253)

El resto de elementos que hasta ahora se han analizado como característicos de la antropovisión del artista, como son la presencia de lo escatológico, la fragmentación del cuerpo y el hermanamiento entre las prendas de vestir y las partes del organismo, también surgen en estos versos, lo que señalaría la tesis de que *Ceremonia solitaria* constituye una recapitulación de todos los elementos eielsonianos que caracterizan su visión de lo corpóreo. El último poema de la obra, “Ceremonia solitaria entre papeles y palabras”, encierra todos y cada uno de estos hallazgos de su poesía anterior. El análisis de este poema corroborará de forma plástica lo apuntado. Los versos iniciales del texto,

Completamente solo entre papeles
Repletos de palabras
Entre alimentos que se vuelven sueños
Uñas excrementos
Y alimentos que se vuelven llanto
Huesos pensamiento (*VOM*: 254)

a través de su estructura simétrica, forman pares de términos equivalentes del tipo “sueños – llanto”, “uñas – huesos” y “excrementos-pensamiento”. La primera de estas asociaciones hace referencia a la vida inconsciente, el terreno de la fantasía, y la vida consciente, marcada por el sello del dolor. La segunda de ellas equipara lo externo del cuerpo humano con lo interno, lo perceptible visualmente y lo imperceptible. Y

finalmente, la tercera, retoma la presencia de elementos escatológicos para dar cuenta de la doble naturaleza humana. El excremento es la esencia de la materialidad del hombre, lo que desciende, frente al pensamiento, esencia de su inmaterialidad, que asciende en busca de la iluminación. El hombre está marcado por una unión de contarios que lo condenan, como si se tratara de un hilo infinito, a soportar las tensiones que lo impulsan hacia arriba y que, al mismo tiempo y, del otro lado, lo vinculan a la tierra.

En el mundo del poema, los recuerdos y las personas que navegan por él son fragmentadas y esquematizadas hasta convertirse en:

(...) fragmentos

De personas que no son personas

Sino racimos de botones e intestinos (*VOM*: 254)

En dicho proceso, una vez más, las prendas de vestir y los órganos constituyen el andamiaje del cuerpo, su máscara y, finalmente, su última presencia antes de convertirse en ceniza.

Pequeña música de cámara no supone ninguna ruptura frente a todos estos elementos pero introduce un nuevo aspecto en el análisis del cuerpo en Eielson. Completamente influenciada por el budismo zen, esta pequeña colección de poemas, presenta la misma fragmentación del cuerpo de sus obras precedentes, pero ésta se halla desprovista de la angustia existencial que acompañaba sus versos anteriores. A lo largo de estos seis poemas, el Yo poético, desdoblado en observador y observado, contempla la realidad que lo circunda y da cuenta de la torpeza del entendimiento humano para abarcar esa realidad a través de sus categorías kantianas. El acto de la escritura, doloroso y

catártico hasta ahora, se transforma en un acto creador de vida que no sólo se hace a través del conocimiento sino que implica la multiplicidad sensorial –“Escribo con los ojos / con el corazón con la mano” (*VOM*: 262)- y el fruto no es algo inerte sino que “cada verso que escribo / es de carne y hueso” (*VOM*: 262). El cuerpo humano, desprovisto de toda unidad, es capaz de crear vida a través del arte, y el arte vive porque mana directamente de espíritu y no del raciocinio. “Sólo mi pensamiento / es de papel” (*VOM*: 262).

Arte poética, su poemario siguiente, adopta como núcleo temático el acto de la escritura e introduce en él al hombre, retomando el grito angustiado de su poesía anterior. “Elegía” es un canto a la necesidad del Otro, más allá del deseo sexual. El mundo entero orbita en torno al poeta pero el amor no tiene nada que ver con todo aquello, tampoco con los cuerpos desnudos de los amantes. El tema del amor más allá de la muerte surge al final del poema con los tajantes versos: “Es tan sólo mi ceniza / que desea tu ceniza”. Desde el punto de vista del presente apartado, el aspecto más relevante de este poema es cómo en ese deseo el poeta excluye no sólo el vestuario o la corporeidad sino también la propia concepción del desnudo. La unión amorosa no busca una ascensión a otra realidad sino que se halla más allá de lo físico, más allá de los límites de la vida:

No es amarnos todavía
Sin pantalón ni camisa
Sin corazón ni vestido
Casi sin carne y hueso (*VOM*: 272)

Si el poema anterior sobrepasaba la desnudez física en busca de lo esencial, lo mismo ocurre en otro poema de *Arte poética*, “Europa”. El poeta hace una dicotomía

entre Europa y América, señalando las características de ambas realidades. Al referirse a la rutina frenética de los europeos y a la confusión que puede provocar en la percepción de los seres humanos, Eielson deshace el símbolo de la columna. Para expresar la dureza de la vida en Europa, el autor advierte que el camino más fácil, la única escapatoria de la angustia que puebla la ciudad, es dejar de contemplar esa realidad con ojos de artista, a pesar de que el abandono de dicha necesidad de trascendencia sea imposible, pues ésta se halla siempre patente en los “estratos más profundos del individuo” (Canfield, 1995c: 15) Para abandonar esa visión que sólo produce sufrimiento, el autor tiene que:

No confundir sus estatuas con hombres
Ni sus hombres con estatuas
Ni la cúpula de San Pedro
Con el sombrero de San Pedro (*VOM*: 276)

Se trata de dos equivalencias ya habituales en Eielson. Para mostrar cómo la sensibilidad poética puede ocasionar el mayor de los sufrimientos, explica esta sensibilidad a través de sus propios símbolos. La palabra poesía no aparece en todo el poema, tampoco planteamientos del tipo “hay que dejar de sentir”, “evitar implicarse en el sufrimiento ajeno”,... La fórmula de Eielson es mucho más eficaz porque a través de estas “confusiones” a las que hacen referencia estos versos, el lector de Eielson ya sabe que se está refiriendo a toda una filosofía de vida. El sombrero que se transforma en cúpula ya había aparecido en sus primeros poemas; la estatua como trasunto del ser humano será una constante también en toda su obra⁸¹.

⁸¹ Ana Gallego Cuiñas hace un recorrido por la presencia de la estatua en la obra de Eielson y señala cómo ésta trasciende los límites literarios. (2014: 188)

Otro aspecto revelador de este poemario es la incursión del acto pictórico como material poético, aspecto que sin duda anticiparía el silencio en su poesía en favor de la pintura que abarcaría los siguientes quince años. A lo largo de toda la obra de Eielson son rastreables poemas, muchos de ellos mencionados en el presente apartado, en los que el autor se refiere directamente al acto de la escritura. El poema, como más arriba se ha expuesto, llegará a transformarse en un ser vivo, de carne y hueso, y la inspiración poética será identificada con el corazón del creador, como esencia de su anhelo de trascendencia. Si bien en el poemario que ahora se trata aparecen dos poemas de idéntica reflexión, “Arte poética I” y “Arte poética II”, en este momento se introduce una ampliación: el acto creador no es exclusivo de la escritura y el propio Eielson necesita otras vías de expresión. De ahí surge el poema “Ser artista”, en el que, a partir de la premisa de los versos iniciales “(ser artista es) convertir un objeto cualquiera en un objeto mágico”, explica cómo dicho proceso surge de la contemplación multisensorial (a través de los infinitivos “saborear”, oler”, “palpar”, “mirar” y “escuchar”) de la historia de la pintura, “narrada” a través de la “música” los grandes genios de cada etapa.⁸²

Las prendas de vestir aparecen en este poemario pero ya de forma mínima y acercando su materialidad al despojo. Los vestidos, al igual que sucede en la obra pictórica de Eielson de esta etapa, se hallan cada vez más manipulados, desgarrados, reducidos a jirones. Abandona así la preferencia por estructuras puramente nominales de su obra anterior para caracterizar el deterioro que las envolturas sufren con el paso del tiempo, las huellas de una rutina que arrastra el individuo:

⁸² Los maestros iluminadores son citados en estos versos cronológicamente –Giotto, Van Gogh, Picasso, Duchamp- y todos ellos están vinculados por el sentido del oído - canto, sollozo, grito, silencio-.

Un zapato incandescente
Un pantalón arrugado
Un bigote indecente (*VOM*: 281)

Quince años después de este poemario, y tras un silencio poético en el que su creatividad buscaría otros medios de expresión como la novela o la pintura, surge una las obras más crípticas de Eielson, *Ptyx*. Se trata de un largo poema narrativo dividido en pequeñas estrofas sin título que aparecen precedidas de números romanos. El espacio físico es una misteriosa casa de siete habitaciones en el cual transcurre la inquietante muerte de los propietarios. Todo es narrado a través de la forma nosotros, forma que sólo empleará Eielson esta obra. Tanto en la concepción de la pareja de protagonistas como en la configuración del yo lírico doble se advierte una evolución en cuanto a la concepción del ser humano en la obra del autor. El primer aspecto llamativo es la aparición de lo andrógino. Sin nombres propios, los dueños de la casa son denominados el Señor y la Señora, pero dicha división genérica sólo es aparente. Continuamente hay elementos que introducen aspectos que hacen dudar al lector –“Nunca pudimos distinguir entre el Señor y la Señora” (*VOM*: 287)-. Dicha ambivalencia tiene sus versos centrales en la descripción del cadáver de la mujer. Lo interesante, de acuerdo a lo anteriormente señalado, es que Eielson marca la imprecisión sexual a través de las prendas de vestir⁸³:

De manera que cuando el Músico Negro
Tocaba Jazz en el Piano de Cola
Los zapatos de la Señora
Vestida de Frac y Cilindro
Parecían moverse alegremente como en una fiesta (*VOM*: 290)

⁸³ El vestuario volverá a aparecer relacionado con lo mortuario al describir más tarde el fallecimiento del Señor. Una vez que su cuerpo ha quedado reducido a cenizas, el mayordomo barre la sala, y destruye sus prendas de vestir. El vestuario es el símbolo póstumo del individuo y, al igual que las fotografías, son las huellas que quedan de su paso por el mundo.

Tampoco la entidad “nosotros” aparece claramente diferenciada en la obra. Al igual que pasaba en *Eros / iones*, los cuerpos de los amantes pierden su individualidad a través del acto sexual. Lo que diferencia esta obra es que el Yo lírico de la producción precedente ha desaparecido para dar paso a un “nosotros” como entidad observadora de la realidad y son los elementos que forman esa totalidad los que no son claramente diferenciables – “Era imposible considerar tu Cuerpo semejante a mi Cuerpo / pero/ era imposible considerar mi Cuerpo diferente a tu Cuerpo” (*VOM*: 308) -. ⁸⁴ Todas las acciones cotidianas que en la obra anterior han sido realizadas en soledad por el Yo lírico y han marcado las pautas de su rutina, ahora son realizadas por la entidad nosotros, como en los versos “Varias veces me diste la Pasta de Dientes / con los Dientes/ y nos bañábamos juntos en la misma Agua Fría” (*VOM*: 303) o “Nunca orinábamos en el W.C.” (*VOM*: 319). Y es precisamente dentro de estas acciones donde surgen los elementos escatológicos, pero cargados de una carga mágica, sagrada. La mancha de orina que recorre la casa formará así un “zócalo transparente” y el mayordomo recogerá las “Augustas Heces” para comérselas. Eielson retoma a través de lo escatológico la idea del hombre como Centro del Mundo en la estrofa XV. La liberación de los amantes supone para ellos dejar de ocultarse para vivir. Lo interesante es que este “vivir” es descrito a través de tres infinitivos, “acariciar”, “soñar” y “defecar”. Acariciar hace referencia al amor, la parte central del hombre, su sensibilidad y necesidad del otro. Por encima de esa sensibilidad, se halla su deseo de trascendencia, representado por el verbo “soñar” y, por debajo de ambos, su ineludible vinculación a la tierra y a su materialidad, representada a través de lo escatológico:

⁸⁴ Se trata de la respuesta romántica, citando a Steiner, para superar el “destierro de la unidad” que padece el hombre, un “apocalipsis de deseo, una consumación erótica tan completa que anula el autismo de la identidad personal.” (1986: 31)

Desde entonces

Nunca más nos ocultamos

Para acariciarnos soñar o defecar (*VOM*: 299)

El empleo del espacio en blanco dentro de un verso serviría para marcar la diferencia entre el plano central y los otros dos a los que sirve de vínculo.

Si se analiza conjuntamente la construcción de las dos parejas de protagonistas, se descubre que todo el poema se articula entorno a un “nuevo e inquietante ejercicio de la ambigüedad”. Esta definición procede de las palabras de Eielson pronunciadas en la entrevista de 1995, a través de las cuales resumía uno de los temas principales que aparecen en sus dos novelas. Allí hacía referencia a la eterna contraposición entre los poderes maternos y los masculinos. Lo interesante de dicha diferenciación es que Eielson, basándose en los estudios de Mitología y Antropología, vincula lo femenino a las fuerzas de la tierra (a través de la etimología “*mater-materia*”), mientras que se refiere al ámbito de lo masculino relacionándolo con los poderes celestes. A continuación señala el caso de las culturas pre-hispánicas arcaicas, en las que “la simbiosis masculino-femenina obedecía a necesidades mágicas, de comunicación entre lo sobrenatural y lo terrestre” (Canfield, 1995c: 24). Al aplicar todas estas teorías al poemario de 1980, se descubre que la ambigüedad genérica de los protagonistas es un elemento más en el que se sustenta la concepción del hombre como Centro del Mundo. Si lo celestial está vinculado a lo masculino, y lo telúrico a lo femenino, entonces lo andrógino es lo definitorio del hombre, situado, de esta forma, entre ambos planos de realidad y, como ya hiciera a

través de los símbolos del árbol, la columna y la estatua, su propio cuerpo es ahora el vínculo entre dichos planos⁸⁵.

Eielson retoma la unión de los amantes de *Eros / iones*, que daba lugar a una totalidad expresada metafóricamente mediante el cuerpo del poema, y la desarrolla en la estrofa XVII. La unión de los cuerpos y las almas mediante el acto sexual se convierte ahora en una “operación luminosa” en el sentido budista, capaz de dar cuenta de la unidad de lo existente.

Y descubrimos la Fastuosa Unidad de la Materia

En una sola Noche de Amor Indecible. (*VOM*: 301)

Eielson se refiere a este poemario señalando que:

El texto es un laberinto que, tratando de conducirme a la salida, a la luz, no me conduce a ninguna parte. Pero en ese recorrido, renazco, no sólo literariamente, sino a la verdadera vida; es una resurrección que se realiza con ayuda de la escritura. (Canfield, 2011:24)

Este laberinto abarca tanto la estructura externa del poema como el espacio en el que se desarrolla. La casa se convierte en laberinto y el lector ha de recorrer cada uno de los fragmentos.⁸⁶ El último aspecto que aparece reelaborado en *Ptyx* es el motivo del

⁸⁵ Esta visión tendrá su correspondencia en el poema “Nazca”, de su poemario posterior. A partir de la oración del Padrenuestro, que sitúa al dios en el plano celeste, Eielson reivindica la deidad femenina, la madre tierra, con el primer verso “Madre nuestra que estás en la arena” (*VOM*: 344)

⁸⁶ Chueca relaciona todos estos niveles cuando afirma: “Ptyx presenta un gran despliegue simbólico: a partir de la figura de la caracola evocada por el título, el poema se ubica en un espacio que es, al mismo tiempo, laberinto, casa y cuerpo.” (*nu / d o*: 177)

espejo. Aquí se marca su capacidad para dar cuenta de la materialidad que envuelve al espíritu del hombre y de la temporalidad a la que está condenado.

De los tres planos o niveles a los que se hacía referencia más arriba el único al alcance del ser humano es el central y los otros no son sino fuerzas que tiran de él al mismo tiempo en direcciones opuestas. En vez de descubrir la vinculación con el resto de la humanidad - la hermandad de la carne- que contenían poemas como “Cuerpo enamorado” o “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera”, Eielson marca ahora su carácter de oráculo que revela la condena del hombre: su incapacidad de trascendencia y su irremediable destino reducido a ceniza. Esto lo hace a través de la descripción de la Señora en la estrofa IV, cuyo principal rasgo es su obsesión por el paso del tiempo. La mujer culpa al espejo de ser causante de tal efecto, en vez de reconocer su papel de testigo de dicha evolución:

Según la Señora
El Espejo del Baño era el culpable
De su ruina y su vejez
Él le había quitado la Paz Rosada del Amanecer
Y el Misterio del Cielo Estrellado
Obligándola a vivir de Carne y Hueso
Hasta el Día del Sacrificio (*VOM*: 288)

Diez años más tarde, Eielson vuelve a retomar el lenguaje poético para escribir el libro *Celebración*. Surgen en él homenajes, como el dedicado a Charlie Parker. El poema está compuesto por la descripción de distintas situaciones nihilistas en las que se ve inmerso el hombre contemporáneo. El poeta se dirige a un “tú” universal señalando el

saxofón de Charlie como el corazón de la Humanidad, corazón del que surge la sensibilidad, y de su mano, la insatisfacción frente a la rutina y la necesidad de trascendencia. Para la descripción de estas situaciones, Eielson acude a su universo simbólico: la estatua, el vestido y la concepción del hombre como Centro del Mundo. Las tres imágenes surgen como reflejo del hombre contemporáneo, de una rutina que en ocasiones se vuelve asfixiante. Las imágenes se suceden, y en ellas aparece la estatua, desfigurada en un “tú” cuya alma está encerrada en un cuerpo de piedra –“(…) Si tu alma frágil / tu cuello de basalto” (*VOM*: 338)-. El vestuario retoma su carácter de metáfora del frenesí urbano:

(...) la rutina

De nuestro amor lleno de trapos

De miserables botones faldas y pantalones

Que se arrugan fácilmente (*VOM*: 340)

La triple dimensión del hombre vuelve a representarse a través de tres elementos que hacen referencia a su posición central entre dos planos que, lejos de liberar, sólo le recuerdan el interminable círculo de vida y muerte en el que está sumergido.

Si tus costillas tu cráneo tu sonrisa

Tu pasta de dientes con sabor a tierra

Te recuerdan que la vida

Es sólo harina pan para el gusano (*VOM*: 340-341)

El saxofón de Parker, “saxofón que no te da tregua”, es el propio corazón del hombre en medio de un dolor infinito. A partir del apodo “Bird” con el que pasó a la

posteridad el músico de jazz, Eielson lo transforma en un pájaro herido y advierte al hombre que sufre que no se halla solo en su dolor.

No te olvides que Charlie es un pájaro herido
Y que su grito es tu propio grito
Cuando abrazas lleno de rabia
Una extraviada muchacha de cabellos rubios
Y te duelen más que nunca las estrellas (*VOM*: 341)

El homenaje a Vincent Van Gogh, sin embargo, sitúa al genio ajeno a la corporeidad que hermana la especie humana –“No era como nosotros / Criaturas cubiertas de sombra” (*VOM*: 342)-. Y, a pesar de que el maestro es incapaz de paliar el dolor, su representación de la realidad es tan genial que termina por convertirse en su creador.

Pero desde entonces
La noche estrellada
No es obra de Dios sino de Vincent (*VOM*: 343)

La escatología también surge en el poemario, incorporando su carácter divino que, si bien ya había sido apuntado en algunos poemarios anteriores no se había constituido como símbolo hasta *Ptyx*. En su largo poema “Nazca”, canto elegíaco a la civilización perdida y, a través de ella, a las divinidades femeninas arcaicas, Eielson se dirige a la Madre Tierra y exalta los mitos de la civilización precolombina como perfectas simbiosis de lo divino y lo terrenal. El animal (vinculado a la tierra) es, al mismo tiempo, un dios (vinculado al cielo) y, a la vez, un hombre (situado en medio de los dos). La luz, en los

versos que se citan a continuación, es símbolo de divinidad, y las heces, su carácter telúrico.

Abismos que son pozos
De brillantes excrementos
De animales que son dioses
Y de dioses que son hombres
Sabios reyes artesanos
Todas personas de perfil solemne
Y como siempre
Repletas de luz y de heces (*VOM*: 346)

La veneración a la Tierra retoma la vinculación del hombre con el resto de lo creado y su con-fusión con el mundo natural en el poeta “Gardalis”:

(...) Mi cuerpo
Es un puñado de hierba a la deriva
Y el bosque azul que me rodea
Soy yo mismo que respiro. Ya no distingo
Entre el abeto y mi barba crecida. (...) (*VOM*: 351)

Se trata del poema más próximo a la concepción milagrosa de la existencia que articulará *Sin título*, su poemario posterior. “Gardalis” es una celebración del ciclo de la vida y el poeta marca la distancia entre esa concepción del devenir histórico y la anterior, sumida en la angustia por el destino transitorio del hombre.

(¡Qué lejos ya qué lejos
Las débiles casas de los hombres
Las infinitas ruedas del dolor
Y la fatiga la oscura llamara
Que todo lo llena de ceniza!) (*VOM*: 353)

La incursión del paréntesis marca el carácter metaliterario de estos versos y los convierte en una reflexión del poeta sobre su obra anterior. La fusión del género humano con el medio natural significa finalmente la abolición de las categorías kantianas que han sido explicadas en capítulos anteriores. El hombre descubre finalmente su lugar en el ciclo de la vida.

Bajo la misma premisa arrancan los versos de *Sin título*. En “Amo los astros los amaneceres”, el primero de los poemas, el autor proclama su amor por el mundo natural, enumerando elementos que empiezan por “A”. Frente a esa naturaleza surge el hombre, cuyo protagonismo es indudable en este poemario. Eielson señalará a través de sus versos cómo la esencia del hombre es la soledad y el dolor. Para ello, como se analizará a continuación, acudirá a la desnudez más absoluta, y desembocará así en la figura de la estatua.

En *Sin título*, surge el elemento de la desnudez como uno de los hilos que componen el nudo final que es el poemario. El poema “Nacemos desnudos completamente solos” (*VOM*: 380) describe la existencia como un breve tránsito contingente marcado por las constantes del dolor y la soledad. En el momento del nacimiento, el hombre se halla totalmente desnudo, y su desnudez, junto a su soledad, serán los únicos elementos que conserve hasta la muerte. Como un nuevo Adán

abandonado en el paraíso, el hombre ve transcurrir su furtiva existencia entre las lágrimas y el sufrimiento, provocados por la certeza de lo transitorio.

La misma visión que une dolor y soledad a la esencia humana aparece en otro de los poemas, “Ya todo se hace velozmente”. En los últimos versos, tras la crítica a la sociedad utilitarista y pseudocientifista (capaz de crear industrialmente elementos como el rocío o la sonrisa) apunta cómo el proceso de deshumanización alcanzará su meta cuando se hagan artificiales dichas experiencias.

Las cosas serán más graves
Cuando desaparezca el dolor
O se vuelva artificial la soledad (*VOM*: 358)

El ser humano, sumergido en muchos de los poemas de *Sin título* en el paisaje urbano, presenta una rutina marcada por repeticiones que marcan el carácter continuador de este poemario dentro del conjunto de la obra de Eielson. Sin embargo, hay en él nuevos elementos que amplían el significado de algunos símbolos que ya habían aparecido y, al mismo tiempo, desarrolla elementos que en su obra anterior sólo surgían aisladamente. Este proceso es observable en la presencia del desnudo y de las prendas de vestir. La idea de la desnudez aparece en primer término vinculada al sufrimiento inmanente al hombre ya mencionado en otros dos poemas, “Los caballos llegaron al alba” y “Cubro tu cuerpo”. Este último poema es uno de los ejemplos más representativos para afirmar la vinculación que existe en el arte de Eielson entre todas las manifestaciones y lenguajes. Si bien el presente trabajo analiza sólo su producción poética, acercarse ahora a otras disciplinas artísticas empleadas por Eielson resultará clarificador a la hora de entender el símbolo.

Cubro tu cuerpo

Con una sábana blanca

Sobre un lecho sombrío

Y el único fulgor que veo

Debajo de ella es tu hermosura (*VOM*: 382)

Surge en estos versos iniciales una imagen recurrente en la obra narrativa y plástica de Eielson: un cuerpo inerte cubierto por una sábana blanca. Se trata de la misma imagen que aparece, por ejemplo, en el capítulo 20 de la novela *El cuerpo de Giulia-no*:

Y yo mirándote tendida, sobre una mesa de mármol. Recitando la oración mortuoria de Paracas. YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO. (Luego las momias eran cubiertas con mantos admirables, tejidos en homenaje al cadáver y según su rango. La desnudez era totalmente desconocida entre los muertos. (Eielson, 1971:119)

El capítulo señalado apunta a la presencia de elementos rituales en el acto de cubrir que lo vincula con la idea del enterramiento de las civilizaciones arcaicas. El cuerpo de la joven no es sino una transposición del cadáver de Polinices enterrado por Antígona. Cubrir el cuerpo significa, ya adopte la forma de enterramiento o de momificación (a través del tejido), asegurar el tránsito a la otra vida. Desde las vestimentas funerarias con las que ataviaban a los muertos en las culturas precolombinas hasta los santos óleos cristianos, todas las civilizaciones han sentido la necesidad de

proteger mágicamente o, si se prefiere, simbólicamente, el cuerpo muerto de la corrupción. La misma imagen aparece en una de sus *performance* descrita por Boatto:

En la instalación, una gran tela de algodón crudo, similar a un sudario, cubre la humildad cotidiana con sus objetos y sus personajes. Sin embargo, el sudario no solo oculta sino revela, esculpe, sugestionan (...) La tela anudada y coloreada como la tela todavía intacta recubre la desnudez del cuerpo, su presencia-ausencia, hasta evocar el fantasma, el sueño. Pero igualmente la «desnuda» verdad revelada o inaccesible del mundo y de la vida. (*n u / d o*: 267)

Al mismo tiempo que esta imagen vincula el poemario con su producción precedente, sirve de punto de unión entre otros elementos de su obra, claves en su antropovisión. En los últimos versos, la totalidad del universo queda cubierto por la sábana blanca y la imagen del amante se esquematiza hasta llegar a una estatua, forma absoluta de belleza en la que el poeta proyecta todos sus anhelos.

Cubro también la luna cubro todo

Con una sábana blanca

Porque todo es para mí una estatua

Completamente desnuda

Pero escondida (*VOM*: 382)

Y esta estatua no es sino la misma que aparecía en “Hay una estatua en Florencia”. Su carácter revelador radica en su función de portadora de sabiduría, y, a su vez, es la propia alma del poeta, su corazón, en el poema “Amo los objetos y las personas claras”:

¿Lo sabe quizá la estatua
De esa muchacha que me espera noche y día
Hundida entre mis huesos? (VOM: 396)

Junto a la soledad y el dolor, que hasta ahora se han analizado como caracterizadores de la humanidad, surge un tercer elemento, el anhelo de trascendencia, que, como se ha demostrado, es una de las constantes de la obra eielsoniana. Y una vez más, aparecerá de la mano del símbolo del vestido. “Como toda persona educada” o “Para vivir bien no es suficiente” son desarrollos de esa búsqueda que condiciona el paso del hombre por el mundo. El verso “tener hambre de luz y devorar una estrella” (VOM: 360) convierte esa necesidad en un deseo primario.

Si el vestido también desempeña en la obra su papel de símbolo de la rutina nihilista del hombre urbano, como en el poema “La gente dice que me he vuelto loco” con sus versos iniciales “porque no uso corbata / ni sombrero (...) (VOM: 390), por otro lado también puede servir para marcar la diferencia entre los seres humanos que buscan la iluminación y los que han reprimido tal búsqueda. Al segundo grupo pertenecen las figuras humanas animalizadas del poema “Caminando por las calles de Milán”, los “animales bien vestidos” (VOM: 367), o los “calcetines” que son arrojados por la ventana como acto de liberación en “Haga pedacitos esta hoja de papel”⁸⁷. Al segundo grupo pertenecen el “vestido amarillo” (VOM: 360) de “Para vivir bien no es suficiente”. Retoma en él una imagen que ya aparecía anteriormente, en *De materia verbalis*, donde la

⁸⁷ El poema se dirige a la forma usted y la invita a arrojar por la ventana el propio texto “junto con sus pesares / sus calcetines y sus uñas” (VOM: 403). Se trata de nuevo de una imagen triple que relaciona lo corporal, lo material y lo espiritual. Desprenderse de esta tres dimensiones supone un acto de liberación para el poeta que puede transformarse en un medio de liberación para el otro:

Alguien los recibirá en el suelo
Como quien recibe
Una lluvia del cielo (VOM: 403)

modificación de las convenciones sobre el vestir suponía una oposición a las convenciones sobre la propia vida. El “vestido amarillo” desempeña la misma función que en otro de sus poemas, “Todo lo que sabemos de Javier”, cumplirán los “zapatos azules” en el homenaje a Javier Sologuren:

(...) Sabemos que no lleva
Cascabeles ni oriflamas pero usa
Zapatos azules cuando escribe (*VOM*: 386)

La última imagen que aparece en el poemario relativa al vestido resume ambas dimensiones de las prendas de vestir y configura la imagen dual del símbolo.

A pesar de todo lo vivido

Y lo soñado mi única corona
Es mi pobreza
Y mi sangre púrpura y cansada
Mi único manto en la vida (*VOM*: 405)

El desapego de lo material convierte al poeta en un rey ascético. La sangre invierte su posición (dentro / fuera) y se transforma en vestido, en abrigo del alma. Se produce en este poema una reconciliación con la savia humana, con la esencia. El poeta, consciente de su corporeidad, se siente rico con ella y se desprende de todo lo accesorio para lograr así la felicidad.

El último poemario publicado por Eielson apenas unos meses antes de su muerte, *Del absoluto amor y otros poemas sin título*⁸⁸, que recoge los poemas escritos en Milán entre 2001 y 2004 supone un compendio de la antropovisión del poeta. En esta suerte de testamento literario el cuerpo se alza de nuevo como eje estructurador y en él laten todos los símbolos analizados en este capítulo.⁸⁹

El largo poema que abre la obra ofrece una visión deshumanizada del hombre: por sus versos vaga “gente” que, concentrada en la posesión material, ha mutilado la pulsión trascendente y vive “llena de prisa/ de cosméticos/ de automóviles/ de vestidos”. La sociedad industrializada desconoce o más bien ha olvidado su vinculación con el cosmos:

Están seguros
Que su corazón
O su ombligo
No dependen de los astros (*Absoluto*: 7)

El hilo que guiaba al protagonista por el laberinto de *Noche oscura del cuerpo* parece haber desaparecido, igual que los sentimientos, y el hombre moderno se desconoce a sí mismo y se aísla cortando los vínculos que le unen al mundo. El amor se presenta entonces como “una enfermedad milenaria que ya ha sido curada” por el falso progreso e, incapaz de amar, el ser humano desprecia al otro, a los diferentes, a la otra “gente”:

⁸⁸ Ya que este poemario no se incluye en la antología *Vivir es una obra maestra*, la paginación citada corresponde a la edición de Pre-Textos publicada en 2005, que abreviaremos con la palabra “*Absoluto*” para facilitar la lectura.

⁸⁹ Llama la atención la falta de interés que ha mostrado la crítica por este último trabajo a pesar de que resulta imprescindible para comprender la importancia de lo corpóreo dentro de la poesía eielsoniana.

Porque se viste de flores

O ni siquiera se viste

O viaja demasiado

De un país a otro

De un colchón a otro

Y no tiene prisa

Ni comida

Ni camisa

Ni papeles

Sino piojos (*Absoluto*: 7)

La desnudez, la falta de bienes materiales y la posesión del tiempo es vista como un elemento desestabilizador del orden establecido, como un foco de resistencia condenado a la derrota. La máquina avanza a la vez que lo esencialmente humano muere. Y, entre los diferentes, los verdaderos poetas, reina ahora la figura de Michele Mulas, desnudo ante el mundo y en perfecta comunión con éste, participa del milagro de la existencia amando a seres y cosas, hablando con los árboles y repartiendo su sonrisa a todo el mundo, incluso en los momentos más duros, cuando la muerte acecha en la habitación del hospital.

Eielson describe la muerte de su ser amado en unos bellísimos versos salpicados de dolor y agradecimiento por el tiempo compartido. El horror que lleva intrínseco el avance de la enfermedad aparece entonces cubierto de materiales textiles frente a la pureza desnuda del amante moribundo.

Así cuando llegó
La sangre derramada
El algodón manchado
Las agujas las garzas
Las mascarillas verdes
Y las mascarillas blancas
Las sábanas sucias
Y las sábanas limpias (*Absoluto*: 10)

Pero el mundo contempla impasible la marcha de este ser excepcional hipnotizado por “aparatos que sonríen/ y aparatos que sollozan”, y la automatización del ser humano que se adivinaba en *Habitación en Roma* reina en un mundo de cálculos y cifras donde también los sentimientos se compran y se venden:

Hay un floreciente mercado
De llantos y abrazos sinceros
Que las personas solas
Los desocupados y los viejos
Compran todos los días
A precios irrisorios
Rabia celos y amargura
Llenan las avenidas
De horribles criaturas (*Absoluto*: 14-15)

También reaparecerá en este poemario el ser humano reducido a un “miserable juguete/ de papel y tinta”: la abuela del poeta, como una “muñeca enferma”, a través del recuerdo transportará al desconsolado yo lírico a un tiempo anterior al tiempo, a un

espacio anterior a la historia para el que de nuevo acudirá Eielson a primero de los símbolos arquetípicos del *axis mundi*, la montaña, que adopta entonces la forma de un volcán o de una pirámide cubierta de excrementos que, nuevamente deslumbran. En cuya cima, arderá solitario el número cero, la unidad ansiada y buscada a lo largo de toda su vida por el poeta.

A lo largo de los casi cincuenta poemas que componen la segunda parte del poemario surgen de nuevo las prendas de vestir, atrapando al ser o disfrazando de seres humanos a autómatas insensibles- “Hay otras personas/ que no son personas/ aunque tengan camisa de seda” (36)- frente a las cuales se alzaré la figura del poeta que, a través de su desnudez, reivindicará su papel de eje del mundo:

Desde hace mucho tiempo no uso
Vestido alguno
Y mi único sombrero
Son las nubes. (*Absoluto*: 40)

El “esqueleto que tropieza” ya no será un trasunto del hombre sino la versión deformada que perciben los otros, “los enemigos”, aquellos que aún no ha experimentado la iluminación de la que se hablará en el tercer capítulo de esta investigación.

Mis amigos
Ven sólo mis ojos
Y mi corazón sonríe
Mis amantes mis labios
Y mis testículos de fuego

Mis enemigos

Mi esqueleto que tropieza. (*Absoluto*:40)

El cuerpo entero de “mortal madera” (*Absoluto*: 53) padece la muerte de Michele; todos y cada uno de los órganos, miembros y vísceras sufren. El dolor anuda cada una de las partes en un animal que padece – “No sólo me duele el corazón también/ Me duelen los riñones/ El esófago el páncreas / Las puntas de los pies el esternón / El tobillo el hígado (...) (*Absoluto*: 47) y cada parte intervendrá en el último acto de salvación del abismo: la creación artística:

Trabajo día y noche con las manos

Los riñones los ojos
Y los pies. Uso maderas amigas
Mármoles tiernos metales
Que sonríen en mis manos
No respeto regla alguna
Salvo mi corazón y mis testículos
Y lo único que espero
Es ser querido
Por los sapos. (*Absoluto*::71)

Pero la conciencia de la propia muerte que se acerca lleva al poeta a contemplar su propia desaparición acorde a las enseñanzas de Michele – “Como si morir / Fuera desde entonces / Abrir una ventana / Y dejar volar /un pájaro invisible”. El poema “No conoceré el gusano ni la tierra”, establece un diálogo con toda su poética precedente: la muerte

próxima supondrá la anhelada purificación, el vuelo que ansiaba el joven Eielson de apenas 21 años de su primer poemario. Las prendas de vestir y los órganos del cuerpo serán despojos que se queden en esta orilla de lo transitorio prendidos en el legado del artista mientras que él, libre, “vestido de payaso”, emprenderá la marcha hacia un cielo concebido como el reencuentro con el amado.

No conoceré el gusano ni la tierra

Sobre mi calavera
Mis cenizas irán directamente
Al cielo así lo espero
Dejaré sólo mis vestidos
En mis cuadros
Y en mis pobres libros
Mi corazón siempre asustado
No habrá ninguna ceremonia
Sino música y un minúsculo diamante
En el bolsillo para que no se queme todo
Mientras yo partiré
Vestido de payaso
Desbaratado pelele después del fuego
Pero tomando un vaso de vino
Con Michele (*Absoluto*:: 74)

3. La luz

En este último capítulo analizaremos el tercero de los hilos que constituye el nudo eielsoniano, la luz, matriz generadora de todo su quehacer artístico⁹⁰. Para ello partiremos de la presencia de los versos sanjuanianos en los primeros poemarios de Eielson e iremos analizando la paulatina evolución de los símbolos lumínicos hasta llegar al concepto de “iluminación” budista.

Cuando en 1988, en el marco de una entrevista, Roland Forges le preguntaba a Eielson si reconocía alguna filiación poética, éste respondió:

No pretendo negar la luminosa paternidad de Rilke, Rimbaud, Mallarmé, San Juan, pero me siento muy diferente, y muy poca, pero muy poca cosa al lado de ellos. (Forgues, 1988: 83)⁹¹

Con su habitual humildad, Eielson empleaba el adjetivo “luminosa” para referirse a la impronta que la lectura de estos autores le había producido. Como veremos a continuación, dicha enumeración no resulta en nada aleatoria, de ahí que sean precisamente estos autores, sobre todo Rilke y San Juan, los que guiarán los tres macroapartados de los que consta este capítulo.

En el primero de ellos, “La búsqueda de la luz”, se analizará la presencia conceptual y simbólica de la obra de San Juan, especialmente a la hora de construir el

⁹⁰ Martos califica a Eielson como clásico precisamente por la presencia de la luz en sus poemas porque “trasmite luminosidad”, como Vallejo (Martos, 2006: 5).

⁹¹ Oviedo remarca la influencia en la obra eielsoniana de los postulados de Rilke y Rimbaud: “Pero los modelos individuales más decisivos que se le han señalado son Rilke y Rimbaud. El primero por ofrecerle un sentido del éxtasis que surge tanto de la esfera divina como de la humana; el segundo por ser el paradigma del poeta y la poesía que se consumen en la intensidad de su propia tensión hacia lo absoluto” (2006/ s/n).

binomio luz-oscuridad, que recorre toda la producción eielsoniana. Parte fundamental de ese binomio será la presencia de la Noche en la poesía de Eielson. Si bien la marcada nocturnidad de gran parte de sus poemarios remite directamente a San Juan, en cuya obra mística estaría el origen de esta elección, el símbolo de la noche en Eielson tiene además elementos que provienen directamente del Romanticismo —especialmente de Novalis— y, sobre todo, de dos de los autores antes mencionados, Rilke y Rimbaud.

En medio de esa noche, el yo poético de Eielson presentará semejanzas con los postulados del “poeta vidente” y descubrirá su luz interior, lo que nos remonta a las teorías del Meister Eckart y al Rilke de *El Libro de las horas*. Dicha luz interior buscará liberarse mediante los caminos iniciados por el surrealismo pero se topará con la insuficiencia de lenguaje para dar constancia de esa experiencia, lo que de nuevo nos llevará a San Juan, pero también a los postulados románticos y modernistas, hasta llegar a la propia significación del silencio, que en la obra de Eielson tienen claras influencias de Mallarmé y el Dadaísmo.

Todo lo anteriormente expuesto nos conducirá segundo apartado, “La iluminación”. El viaje de búsqueda de la luz, una vez superada la impotencia del lenguaje para dar constancia del carácter milagroso de la existencia, desembocará en Oriente y, en concreto, en los postulados del Budismo zen, sin cuyo análisis un estudio de la obra de Eielson resultaría incompleto y mermado.

3.1. La búsqueda de la luz

Toda la obra poética de Eielson se ve surcada por un yo poético en continua búsqueda⁹². Silva Santiesteban, en el prólogo a la primera edición de *Poesía Escrita* (1976: 65), ya se refiere a esta “una búsqueda continua y persistente de nuevas formas de expresión” como caracterizadora de toda la producción eielsoniana y señala cómo en ella precisamente radica la dificultad a la hora de encontrar características generales a toda su poesía más allá del propio proceso de búsqueda en el que se engloba. No obstante, la búsqueda de nuevas formas de expresión no es si no la punta del iceberg de un proceso vital de búsqueda de sentido, un proceso cuyas huellas son rastreables a lo largo de toda la producción literaria de Eielson.⁹³

En *Moradas y visiones del amor entero*, el yo poético que se dirige a la divinidad cargado de interrogantes, llega a ella “con hambre de amanecer” (*VOM*: 11). En *Cuatro parábolas del amor divino*, la entidad del yo lírico se autodefine como un “Dulce cuerpo que preguntas a tus manos/ Por la luz” (*VOM*: 20). En “Poesía de la casa entre los pinos”, perteneciente a *Reinos* (*VOM*: 38) las puertas del hogar de la infancia se abren con “sed de estrellas”. En *Habitación en Roma* el poeta se describe “desenterrando objetos llameantes/ buscando a dios entre las patas/ de una mesa” en el “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone” (*VOM*: 133) y las “insolentes criaturas” que protagonizan uno de los poemas de *De materia verbalis* y a las que el poeta equipara con la poesía misma están “siempre en busca de algo puro” (*VOM*: 212), como

⁹² En la entrevista concedida a Renato Sandoval y Hugo Salazar (Sandoval, 1988), el propio Eielson afirmaba que “esa actitud de búsqueda insatisfecha de nuevas formas de expresión es la que encuentro más apropiada” (*n u / d o*: 47)

⁹³ Miguel Gutiérrez, en su artículo “Rectificación obligada. En busca de J. E. Eielson” afirma que “la totalidad de la obra literaria y artística de Eielson está construida bajo el signo de la búsqueda perpetua de nuevas formas de expresión” (2006: 22)

el yo lírico de *Mutatis Mutandi* quien, encerrado en el laberinto corporal, sufre “en busca/ de esplendores que no llegan” (*VOM*:177). La búsqueda de luz será compartida todo el género humano pues, como señala en *El diálogo infinito*: "en los estratos más profundos del individuo, la necesidad de trascendencia es siempre patente" (Canfield, 2011: 45). Así surgirán los versos de *Ceremonia solitaria*:

La muchedumbre es contagiosa ¿sabe usted?

Un reptil de patas infinitas

De millares y millares de cabezas

Todas con fiebre y con tos

Como yo

Todas buscando la luz

Como yo (*VOM*: 244)

El “hambre de luz” que da título a esta Tesis responde a una necesidad vital de una iluminación que dé sentido a las sombras de la vida, al dolor y a la soledad que envuelven la existencia humana. “Tener hambre de luz y devorar una estrella” (*VOM*: 360), verso extraído de *Sin título*, evidencia cómo el camino de la búsqueda abarca todo el proceso creador eielsoniano.

Para vivir bien no es suficiente

Abrir el refrigerador

Y encontrar pollo asado

Y mermelada. Es necesario además

Tener hambre de luz

Y devorar una estrella
Sin tenedor ni cuchillo
Sería bueno también
En estas circunstancias
Ponerse un vestido amarillo
Y darle la mano al vecino
Que no saluda (*VOM*: 360)

Y esta oposición entre la luz y la oscuridad funciona como eje central ya en la primera obra poética de Eielson, el largo poema-oración denominado *Moradas y visiones del amor entero* de 1944. Dicho eje se desarrolla de forma vertical en el poema, acudiendo a la oposición arriba-debajo de la tradición judeocristiana, donde en el plano superior se situará el espacio de la divinidad luminosa, relegando la presencia humana a la oscuridad terrenal. El yo lírico, cuyos ojos están cegados a la luz espiritual, se pregunta, influido por el Nuevo Testamento, por la forma que adoptará la divinidad para descender al mundo de las sombras.

¿En qué nuevos hilos tu luz
Descenderá, y rodeándote
El interior de la tierra
A adorarte acudirá? (*VOM*: 11)

El binomio lumínico queda resumido en los últimos versos, cuando el poeta interroga a Dios sobre su propio destino, sobre el sentido de su soledad y se refiere a él como “blanco amor y autor de mi sombra” (*VOM*: 15). La luz aparece en un plano

superior, más allá de la experiencia humana, mientras que el hombre está sumido en una sombra que lo condena a la más absoluta soledad.

Del mismo modo que hiciera San Juan en el *Cántico Espiritual*, en *Moradas y visiones del amor entero* Eielson trasciende la estructura emisor-receptor y sitúa a un coro, un espectador múltiple, testigo de la búsqueda del yo lírico. Pero, a diferencia de los “pastores, los bosques espesuras” a los que pide auxilio el alma sanjuaniana, Eielson crea un observador pasivo, anónimo, incapaz de ofrecer auxilio al protagonista, que se autodefine de nuevo en términos lumínicos:

Ved esta sombra esperanzada,
Estos brazos levantados
Y el afanoso vivir que los sepulta (*VOM*: 11)

Estos brazos levantados como imagen que busca salir del inframundo de las sombras se contraponen entonces a los brazos de la divinidad, plenos de luz y transfigurados en el astro solar —“¡El sol de tus brazos abiertos!” (*VOM*: 11)— para, finalmente, transformarse en los brazos de Jesucristo, en “El sordo, atroz redoble / De tus maderos cruzados / Ante tus brazos abiertos” (*VOM*: 12).

A pesar de la variedad temática y formal que presenta la obra de Eielson, en todos y cada uno de sus poemarios la presencia del binomio luz-oscuridad es una constante, si bien evolucionará desde la oposición entre ambos conceptos en los poemarios iniciales a la superación de tal oposición en la última parte de su producción.

La divinidad –“Deslumbrante en su pobreza” (*VOM*: 19)- sigue definida en *Cuatro parábolas del amor divino* en términos lumínicos y su presencia llena de luz, espiritual, no física, la estancia rodeada de oscuridad⁹⁴:

El cuarto queda enriquecido.

Los ojos se vuelven volcando la leche tibia

y la vela se apaga. Madre, ¿qué habrá pasado afuera

que está el sol ahora todo aquí adentro? (*VOM*: 21)

Canción y Muerte de Rolando, a pesar de suponer un cambio longitudinal a nivel temático y formal respecto al poemario anterior, en su recreación del mito épico francés acude al mismo binomio de su primer poema. Si Rolando es la luz, Ganeón será la oscuridad y se le identificará con una nocturnidad que parece emanar de la muerte del héroe: “Entonces, cual la noche, Ganeón con su negra espada lloró con la penuria de saberse rey de tanta muerte” (*VOM*: 26).

Frente a él, el alma de Rolando se desprende de su cuerpo, se alza resucitada, convertida en un fuego iluminador —“y en medio de su figura, como una soñadora antorcha, Rolando” (*VOM*: 27)— y avanza hacia la gloria a través de un camino de luz: “y sus pisadas fueron de los Pirineos al cielo con San Gabriel en alto por el centelleante asfalto de una estrella”(*VOM*: 27).

Como Rolando, el resto de los personajes a los que el autor homenajea estarán marcados por esa luz. La librería enterrada de *Reinos*, posee una sabiduría luminosa

⁹⁴ En *Mutatis mutandis* reaparecerá esa entidad superior secularizada pero igualmente luminosa. Se trata del “cero encendido”, “la cifra sin fin” a quién implora (*VOM*: 176).

(*VOM*: 42) y en su interior, como dirá en “Nocturno terrenal” “reposa, inmemorial, el Gran Sol de los Tiempos” (*VOM*: 44). Blancas son las alas de Antígona (*VOM*: 61) y el nacimiento de Rocinante, protagonista de uno de los poemas de *En La Mancha* es descrito como “en cavernaria luz bañado” (*VOM*: 76).

El primer encuentro con Pier Paolo Passolini descrito en “Trastevere” lo revela como un ser superior para el que sería fácil “desenterrar el huevo de luz” (*VOM*: 165). En la misma línea se situará la “luz azul” que caracteriza a Octavio Paz en el poema-homenaje “La paz de Octavio” recogido en *Sin título* y en uno de sus poemas dedicados a la figura de Vallejo llegará a afirmar:

(...) El fulgor
Que pone en marcha mi esqueleto
Y tiñe mi sangre de rojo
No viene de las estrellas
Sino de ti padre César (*VOM*: 373)

Este poema de *Sin título* guarda numerosos parecidos con otro titulado “Oración” escrito en 1965 y publicado dentro de *Pequeña música de cámara*. Al adoptar para este poema la estructura del Padre nuestro, Vallejo se convierte en el único ser humano dentro de ese panteón eielsoniano formado por el mar y la arena. Pero, a diferencia de las peticiones que alzaba a ambas entidades, en las cuales pedía la iluminación en esta ocasión Eielson se dirige a su maestro preguntándole cómo es capaz de iluminarlo sólo con pronunciar su nombre:

(...) ¿qué cosa me sucede
Cuando te recuerdo o pronuncio tu nombre
Y mi corazón y mi cabeza
Y hasta mi pantalón y mi camisa resplandecen
Como si fueran de turquesa? (*VOM*: 264)

El mismo fulgor vallejiano reaparece en otro de los homenajes eielsonianos, “Todo lo que sabemos de Javier” (*Sin título*), un fulgor que procede, en el caso de Sologuren, de su alma infantil y del dolor que esconde bajo sus alas. Y es el mismo fulgor que marcaba el rostro de Vicent van Gogh en “Vicent” (*Celebración*): “su pobre frente// repleta de luz como un diamante” (*VOM*: 342). En esta ocasión, frente a la presencia luminosa del genio situará a un “nosotros” sumergido en la oscuridad -“No era como nosotros/ criaturas cubiertas de sombra/ nietos de un esplendor/ que ya no existe”(*VOM*: 342)-, el mismo contraste que plantea al tú lírico de “A un pájaro de nombre Charlie” quien, enfermo de soledad, ve cómo el saxofón de Charlie Parker ilumina la estancia de hotel “Porque en sus labios se enciende y se apaga/ Una galaxia que nos aniquila” (*VOM*: 38).

A Michele Mulas, el compañero sentimental de Eielson durante más de 40 años, estará dedicado el último libro de Eielson, *Del Absoluto Amor y otros poemas sin título*, escrito tras la muerte del amor de su vida. Se trata del principal y último homenaje dentro de la larga lista eielsoniana. El pintor sardo será, citando uno de los textos del volumen, el maestro, el hermano, el padre, el hijo, el amigo, el jardinero, el guerrero, el artista, el incomparable compañero (*Absoluto*: 25-26). Su sola presencia emanará iluminación y serenidad y será una de esas criaturas capaces de emanar luz tras su muerte (*Absoluto*: 39).

Pero no sólo los grandes artistas ejercerán de padres lumínicos, también el Perú y el pasado precolombino serán portadores de la buscada iluminación. En el largo poema “Europa” de *Arte poética* hablará del esplendor pisoteado de su patria⁹⁵, del “emplumado monarca/ De perfil estrellado”, del “radiante pescado” del Pacífico (*VOM*: 274), línea que continuará en los poemas “Brillante y transparente maestro fue mi mar”(*VOM*: 378), “Nazca”, en cuyos versos los antiguos pobladores del Perú yacen bajo unas líneas “Que nuestros ojos no perciben/ Que nuestra frente no concibe”(*VOM*: 346), cubiertos de luz en su sepultura eterna:

Abismos que son pozos
De brillantes excrementos
De animales que son dioses
Y de dioses que son hombres
Sabios reyes artesanos
Todas personas de perfil solemne
Y como siempre
Repletas de luz y de heces (*VOM*: 346)⁹⁶

También la naturaleza europea contendrá trazas de luz, como el Tirreno, “Que todo lo llena de luz/ De desesperación y de espuma” (*VOM*: 276) Pero si un espacio geográfico ejerce de maestro en los largos años de vida que Eielson pasara en Europa, ese será Gardalis, localidad próxima a Bari Sardo, el pueblo de la isla de Cerdeña donde descansan los restos del poeta junto a los de su compañero Michele Mulas. Dedicado a

⁹⁵ La patria también adquirirá tintes lumínicos en el ya analizado poema “Hoy me despido de mi patria” (Sin título), una patria “siempre salada y luminosa.

⁹⁶ En el otro poema dedicado a Nazca, “Veo las líneas de Nazca” (*Sin título*) las “radiantes espilares” que copian el dibujo cósmico también portan la luz de la sabiduría (*VOM*: 385).

éste estará el largo poema “Gardalis”, incluido dentro de *Celebración*, y que supone máximo exponente dentro de la poesía eielsoniana de la premisa romántica de unión con la naturaleza. En esta “suerte de arcadia mediterránea, milagrosamente conservada a través del tiempo”, donde “cada despertar es una fiesta, y cada atardecer un concierto, que ambos escuchamos con alborozo”, como diría en el ensayo “Diálogo con Michele”, el poeta ha alcanzado la iluminación ansiada. En los fragmentos que se reproducen a continuación la luz ha dejado de ser algo externo o escondido para el autor para convertirse en partícipe de su propia vida:

Camino entre mi sombra
Y la sombra de los pinos. Mi cuerpo
Es un puñado de hierba a la deriva
Y el bosque azul que me rodea
Soy yo mismo que respiro. Ya no distingo
Entre el abeto y mi barba crecida. Camino
Y cada resplandor cada penumbra
Cada cereza esmaltada
Son una sola cosa con mi paladar
Y con mi sexo. Gotas brillantes aparecen
Entre mi pupila y los verdes frutos
Del naranjo. Surgen abanicos
De frescura y diamantes que no duran
Sino el tiempo de un suspiro
La mariposa nace alegremente
Donde el gusano muere y nada crece
Sin haber sido antes otra criatura
Que tal vez soy yo tal vez una ardilla

Que se afana en la espesura. Gritos y silbidos
Acompañan el esqueleto que hace poco
Era una gacela asustada
Y que ahora esplende en la corola
De una flor amarilla. (*VOM*: 351)

La oscuridad acechante de sus primeros poemarios se ha tornado serena compañía de la luz que late en sus entrañas, complemento de éstas:

(¡Qué lejos ya qué lejos
Las débiles casas de los hombres
Las infinitas ruedas del dolor
Y la fatiga la oscura llamarada
Que todo lo llena de ceniza!) (*VOM*: 353)

Pero el camino hacia esa conciliación ha sido duro y tortuoso. Si acudimos a sus primeros poemarios, encontramos a un yo lírico siempre sumido en la sombra, una sombra que se torna inaguantable cuando se descubre la luz y su carácter inaccesible. “Siempre entre mi sombra y la terrible limpieza de los astros” (*VOM*: 88) rezará de forma categórica uno de los poemas de *Habitación en Roma*, verso que recuerda el final del poema central de *Doble diamante* —“Tanto fuego planetario/ Tanto deseo mío” (*VOM*: 91)— y a la astronave solitaria que cruza el espacio en el poema 6 de *Mutatis mutandi* “entre tanto cielo ciego / que no cesa/ y tanto abismo centelleante/ que no se abre” (*VOM*: 180).

En *De materia verbalis* (1957-1958) se produce un importante cambio: la integración de ambos conceptos lumínicos en un mismo plano.

Nada más claro para mí
Que el misterio de la muerte
Ni nada más oscuro
Que la misma luz del sol. (*VOM*: 209)⁹⁷

Los versos anteriores suponen una inversión de los parámetros habituales de percepción, situando al hombre-poeta en un nivel de realidad alternativo, en un nivel de experiencia que contradice los parámetros sensoriales, capaz de percibir el mundo más allá de la dualidad establecida —“Como el balbuceo de una frase oscura/ Y sin embargo centelleante” (*VOM*: 203)—, algo que al mismo tiempo lo aísla, lo envuelve en una soledad asfixiante fruto de la incomprensión exterior, aspecto que ya se intuía en la alienación del sujeto lírico en *Habitación en Roma* —“y lo que es claro para todos/ para mí es tinieblas” (*VOM*: 136)— y que protagonizará uno de los poemas de *Sin título*:

La gente dice que me he vuelto loco

Porque no uso corbata
Ni sombrero. O porque me enamoro

⁹⁷ Ya en los versos iniciales del “Nocturno terrenal” de *Reinos* se observa la voluntad del poeta por aunar luz y oscuridad, de superar los opuestos lumínicos a través del arte. La inserción del verbo “creer” da cuenta del estado de tentativa de este proceso:

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo azulan/ Las casas profundas de los muertos (...) (*VOM*: 43)

También se observa en otro de los versos una equiparación entre ambos planos lumínicos, no su superación en “Piano de otro mundo”:

¿No es esto puro, siniestro helecho, ogro dorado?
¿No es esto claro, ciénaga negra, sereno cielo? (*VOM*: 40)

Siempre cuando llueve
O hace frío. La gente se ríe
De mi corazón cuando estornudo
Cuando lloro o cuando respiro
Pero la verdad es que la gente
Detesta mi cara de payaso
Asustado. Y sobre todo mi bolsillo
Siempre vacío y la oscuridad
En que me muevo entre destello
Y destello (VOM: 390)

A partir de *De materia verbalis*, Eielson se aleja del planteamiento de Parménides de la teoría de los opuestos. Si el autor de *Sobre la Naturaleza* establecía cómo la realidad está compuesta de contrarios y el camino del hombre sabio se orienta de la noche al día “desde la morada de la noche” hacia la luz que “revela” el carácter fragmentario del mundo, Eielson invierte las bases del racionalismo y conduce voluntariamente su viaje hacia la oscuridad, que permite el descubrimiento de la realidad concebida como un todo, donde se produce la unidad de los contrarios planteada por Heráclito y que vincula la ya analizada presencia de la cosmología andina con los principios del Zen. Y el *cicerone* de este viaje hacia la oscuridad emprendido por Eielson será Rainer Maria Rilke.

Antes de analizar la presencia de Rilke en Eielson es necesario puntualizar que su influencia fue crucial para gran parte de la llamada “Generación del 50”. Sologuren, en una entrevista concedida en 1995 no duda en afirmar que el que mayor impacto tuvo entre ellos fue Rilke (Batalla, 1995: s/n). También en otra entrevista, el pintor Szyszlo afirmaba que tras Neruda y Vallejo, todos leían “sobre todo, a Rilke, un poeta muy importante para

nosotros” (Batalla, 2009: 5), anotando a continuación que “Eielson se sentía muy cercano a la poesía rilkeana”. La divulgación de Rilke en América del Sur no comenzaría hasta la década de los 30 (Bacacorzo, 1956: 29-32). El 28 de mayo de 1943 Sologuren publicaría en *La prensa* el artículo “Experiencia del misterio: Rilke y Chirico” y dos años más tarde, el propio Eielson en una columna titulada en “Defensa de la poesía”, al señalar la necesidad por parte del traductor de experimentar “una sincera admiración por el poeta traducido” (1945b: 5) afirmaba que dicha admiración él la sentía por Rilke.

Numerosos críticos han apuntado la presencia de Rilke en los versos eielsonianos, pero ésta todavía no ha sido objeto de ningún estudio detallado. Así Oviedo (1994: 162) afirma que la etapa limeña de Eielson “tiene un marcado tono simbolista, sobre todo rilkeano”. En otro artículo posterior, el mismo autor (2006: s/n), dentro del tercer epígrafe denominado “La huella rilkeana”, afirma que “los modelos individuales más decisivos que se le han señalado son Rilke y Rimbaud, el primero por ofrecerle un sentido del éxtasis que surge tanto de la esfera divina como de la humana”.

Silva-Santisteban, señala cómo el “tono de oración y entrega espiritual” que tiene *Moradas y visiones del amor entero*, es más cercano al simbolismo de Rilke o Rimbaud, pero matiza la inexactitud del término influencia, afirmando que, para que ésta se produzca, es necesaria una predisposición inicial en el receptor. (1976: 12)

Por su parte, Marco Martos (1978: 22) afirma que *Reinos* hay “un decorado tomado de Rilke” y que en él se sitúan los ejes que articulan el libro, la muerte, el amor y el equiparamiento despiadado de cielo y tierra, aspecto que comparte con Ortega cuando

éste se refiere a *Reinos* como un “deslumbrante ejercicio poético, lujoso de imaginaria y rilkeano de filiación” (1987: 214)

Pero quizá el texto más radical donde se explica la importancia de Rilke en el ideario poético de Eielson es una declaración del propio autor en el marco de una entrevista de 1988. Ante la pregunta de cuál ha sido la importancia de la religión en su educación, Eielson confiesa:

La religión es un argumento que siempre trato de evitar. Quizá porque mis relaciones con ella han sido siempre intensas y conflictivas. Precisamente a los quince años rompí con la religión católica impuesta por la familia y por la sociedad en que vivía y pretendí dedicarme, completamente solo y siempre en secreto a la búsqueda de un Dios personal. Naturalmente, encontré a Rilke. (Forgues, 1988: 83-84)

La sola lectura de las *Cartas a un joven poeta (Briefe an einen jungen Dichter)*⁹⁸ revela cómo las inquietudes rilkeanas están presentes en Eielson. La imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de la experiencia vital, *-die meisten Ereignisse sind unsagbar-* que aparece en la primera de las cartas, será el eje del segundo apartado de este capítulo. En la misma carta aparecerá la introspección como germen del proceso creativo *-Gehen Sie in sich-*, introspección que articulará un poemario de la importancia de *Noche oscura del cuerpo*. La noche *-der stillsten Stunde Ihrer Nacht-* será el marco temporal de dicho proceso introspectivo y se referirá a él usando el verbo “cavar” (graben), verbo que aparece continuamente en la poesía eielsoniana. El acercamiento a la naturaleza *-näheren Sie sich der Natur-* será para Rilke un requisito imprescindible a la hora de emprender el

⁹⁸ Todas las citas esta obra están tomadas de la edición citada en la bibliografía (Rilke, 1929).

proceso creativo, cuya materia prima ha de ser la propia experiencia vital del artista, sus recuerdos y las imágenes que surgen en sus sueños -*die Bilder Ihrer Träume und die Gegenstände ihrer Erinnerung*. Ya en la primera de las cartas que componen esta obra epistolar, Rilke señala la infancia como fuente de inspiración, la misma fase de la vida humana que el *Primer Manifiesto Surrealista* de 1924 invitaba a visitar a todo hombre lúcido, pues será el único episodio vital del hombre antes de que se produzca en el la revolución surrealista en el que, gracias a “la ausencia de toda norma conocida”, la imaginación podrá desarrollarse en libertad⁹⁹.

La naturaleza, la infancia y las cosas sencillas a las que alude Rilke en sus cartas confluyen de forma clarificadora en uno de los poemas de la última etapa de Eielson: “El poema que escribo ahora”. Este texto por sí solo refuta el planteamiento de que la influencia rilkeana apenas abarca la etapa limeña del autor. En él aparece la infancia como impulso creador y como descubridora de la belleza de lo simple.

En cuanto al tema que nos ocupa en este apartado, resulta llamativo el paralelismo que se puede establecer entre ambos poetas a la hora de comprender el proceso creativo. En la tercera de las cartas de Rilke, fechada el 23 de abril de 1903, el poeta de Praga afirma cómo la creación surge desde dentro, madura dentro y, por último, en algo semejante a un parto, ve la luz. El proceso de maduración se produce en la oscuridad, una oscuridad indecible e inconsciente, que todavía no se ha visto coartada por la presencia del lenguaje ni por los límites impuestos por la razón -*im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten*- Establece entonces el paralelismo entre el proceso creativo y la experiencia sexual, subrayando que ambas experiencias responden a un mismo anhelo (*Sehnsucht*). El

⁹⁹ En el mismo *Manifiesto*, Breton establecerá un paralelismo entre el clímax surrealista y la propia infancia cuando dice: “El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mayor parte de su infancia”

poeta vuelve a esta imagen en su cuarta carta, del 16 de julio de 1903, cuando añade que el goce sexual permite “conocer el mundo” al arrancar al ser del mundo físico. De ahí que hable de una maternidad que se extiende también al género masculino - *auch im Mann ist Mutterschaft*. El desarrollo de esta capacidad creadora convierte al arte en una forma de vida, como dirá en la décima carta -*Auch die Kunst ist nur eine Art zu leben*.

Si vivir es escribir¹⁰⁰, la oscuridad ahora reina no en un mundo mortuorio, enterrado, sino en el fondo de un tintero: es la oscuridad del lenguaje que, como el ser humano, busca alcanzar lo inefable, intentando luchar contra las barreras que lo contringen en esa “jaula de palabras” (*VOM*: 214):

Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
Un laberinto de células y ácidos azules,
Una torre de palabras que nunca llega al cielo
Porque no toca ni se apoya en los luceros,
Sino en mi pobre corazón siempre en tinieblas,
Siempre en el fondo de un tintero,
Como si fuera un cocodrilo. (*VOM*: 241)

El poema “Ceremonia solitaria alrededor de un tintero”, al que pertenecen los versos anteriores, refleja esta búsqueda de sentido a través de la literatura. Ya no hay divinidad superior a la que acudir en busca de inspiración¹⁰¹ y el poeta, “Persiguiendo el

¹⁰⁰ En 1995 Eielson le expone a Canfield este principio: “La escritura es parte mi vida de todos los días. No establezco casi diferencia entre lo que escribo y lo que vivo. Sé solamente que para obtener algo que valga la pena, en la vida como en el arte, es necesario no ser nada, no aspirar a nada. Cualquier ambición personal es un estorbo y un peso que destruye o pervierte la visión interior. Escribir es como respirar, y cuando se respira realmente bien... se respira solamente.” (Canfield, 2011: 61)

¹⁰¹ En *Sin título* acude al mismo binomio luz-oscuridad para poner en entre dicho el propio concepto de divinidad, como en el poema “Quizás el universo”, en el que aparecen los siguientes versos:

mundo entero/ en el fondo de un tintero” (“Ceremonia solitaria entre papeles y palabras”, *VOM*: 254) es consciente de la imposibilidad de su anhelo. Como afirma en El cuerpo de Gulia-no:

Empleo, por lo tanto, solo palabras y letras blancas. Letras odiosamente lógicas, inexpresivas, letras de la prosa, de las cartas comerciales y las noticias diarias. Letras para conversar de política y deportes en los bares. Odiosas letras impresas cuyo veneno es la razón, el orden, la discriminación social, la guerra, las ideologías, el mal. Acaricio, en cambio, comunicaciones mucho más remotas e inmediatas. Grandes letras no escritas cuyo esplendor nos ilumine para siempre. Frases secretas con el sentido final de cuanto existe. Pero ¿cómo formularlas? (Eielson, 2000: 127).

En una entrevista concedida en 1981, Eielson explica a Abelardo Oquendo que, si bien no sabe explicar el por qué “de esa marcha hacia la negación de la palabra y de la imágenes” ve en ella “la eterna lucha del hombre con su lenguaje, en la medida en que el

(...) Quizás
Lo que llamamos luz
Es la sombra de Dios
Y lo que llamamos Dios
Somos nosotros mismos (*VOM*: 369)

El recurso se repite en el mismo poemario para revelar finalmente cómo en el contraste entre la luz y la oscuridad radica el misterio de nuestra existencia:

Es posible que la sombra

Sea un animal que nos protege
Del exceso de luz. O que tal vez
La verdadera sombra
Sea un ciervo
Y que la única cosa
Que nos acompaña en la vida
Sea su sombra (*VOM*: 384)

lenguaje (y la poesía es su esencia) es incapaz de atrapar la multiforme y sinuosa realidad” (*nu / do*: 410).

Eielson otorga una mayor complejidad a la imagen rilkeana que homologa escritura y vida. El mero hecho de afirmar que todos los organismos vivos son poetas en el poema de *De materia verbalis* (*VOM*: 212) no es si no el desarrollo de esta imagen, invirtiendo el orden de los elementos: la vida es una forma de arte, y no sólo eso, una obra maestra, un credo que acompañará a Eielson hasta el final de sus días, como lo muestra una de sus últimas performances, “Vivere e un'opera d'arte” presentada en abril de 2004 en la Galería Melesi.

Pero Eielson presenta una segunda variante respecto al planteamiento de Rilke, al añadir al símil “crear = dar a luz” el acto de la masturbación. Cuando el poeta no logra poner en palabras la experiencia germinadora, cuando choca contra los fundamentos de un racionalismo encorsetador que impide al yo lírico alzar el vuelo hacia las altas esferas, la labor literaria no produce vida y los fluidos corporales- en forma de saliva o espuma, de ecos vallejianos- son los restos de ese viaje hacia la nada. Si el acto de la escritura se ve en la poética de Eielson en muchas ocasiones a través de las imágenes ascendentes — escaleras, torres,...—, como si la poesía fuera la escala infinita hacia la iluminación — “Así es la sombra que brota de mi pluma/ y alcanza el cielo entero” (*VOM*: 209)— la escritura vacía desemboca en un “arte de levantar castillos de saliva” (*VOM*: 196) y el yo lírico se encuentra “Siempre rodeado de espuma” (*VOM*: 190), “Haciendo espuma de la noche a la mañana” (*VOM*: 240).

Escribir es sinónimo de vivir en la obra de Eielson, un presupuesto que parte del Romanticismo (González Luna, 2000: 44) y que surge por primera vez en su poesía en *Noche oscura del cuerpo*, en el poema “Cuerpo de papel” en el verso “No sé si escribo o sin tan solo respiro” (VOM: 197) y será uno de los ejes de su siguiente poemario, *De materia verbalis*, donde leemos “Sin saber si nado/ O si tan sólo escribo” (VOM: 204) o los ya citados anteriormente: “Y mientras escribo/ mientras respiro/ mi pluma sigue sin esfuerzo / el movimiento de los astros” (VOM: 205).

Por eso, la nocturnidad, como espacio en el que se genera la obra de arte, es amada por el poeta, como lo expresaba Rilke en los célebres versos del *Stundenbuch* (*Libro de las horas*):

*Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme,
welche die Welt begrenzt*

A ti, oscuridad de la que vengo,
Te amo más que a la llama
Que limita el mundo

En estos versos Rilke equiparaba luz física con la luz de la razón y utilizaba para ella el verbo “begrenzen”, cuya etimología remite a “Grenze”, frontera. La oscuridad abole los límites, las fronteras y, en Eielson, dichas fronteras, como vimos al principio de esta Tesis, se ven representadas en primer término por las prendas de vestir. Pero también hay en Eielson una referencia clave a las fronteras reales, las geográficas. No aparece en su obra literaria sino en la visual, en concreto, en su proyecto para la XX edición de los

Juegos Olímpicos celebrados en Múnich, a los que acudió en 1972, siendo el único artista latinoamericano invitado al evento. Si bien el proyecto se vio interrumpido por el atentado terrorista del 5 de septiembre, los detalles de su realización aparecen recogidos en una entrevista publicada en *Caretas* ese mismo año (núm. / d o: 245-246). *El Gran Quipu de las Naciones*, como se denominó al proyecto, consistía en parte en el anudamiento de todas las banderas de los países participantes. Finalmente, aunque por los trágicos acontecimientos no pudo concluirse, el acto final de la instalación consistía en, una vez unidas todas, quemarlas con la música de fondo de Stockhausen. El significado profundo de dicho *happening* no sólo era el poner de manifiesto la necesidad de una unidad planetaria, sino destruir mediante el fuego purificador las fronteras que la hacen imposible.

Las fronteras que compartimentan la realidad son fruto del efecto engañoso de la luz física, una luz opuesta a la que sirve de tercer hilo de nuestro gran quipu eielsoniano. De ahí que afirme en uno de sus poemas que:

(...) El mismo sol
Que parece el más grande de todos
Es un poeta menor
Que nos alumbra débilmente
Y no nos deja ver
Más allá de nuestros ojos (*VOM*: 212)

Este concepto lo desarrollará casi treinta años después en *Celebración*, en el poema “Sobre la luz”:

La luz que solamente es luz
Cuando ilumina una cosa
No es luz verdadera. La luz
Que pasa velozmente y no deja sombra
Que todo lo sostiene y lo anima
Es quizás la luz divina. Pero la luz
De que hablo es otra luz
Hundida en mi memoria como un anillo de oro
En la espesura. Es una luz que brilla
Muy rara vez en la vida
Que no tiene peso ni medida
Pero que convierte el corazón
En una estrella
Una luz que no se explica que no
Se explica que improvisadamente aclara
Todo lo que existe
Como si fuera un espejo
Ante un vaso de agua pura
Un fulgor escondido
Un diamante que nos duele
Dulcemente y que nos nubla la mirada
Una suerte de esplendor vacío
Que sólo se percibe como oscuridad
O ceguera. (...) (*VOM*: 349-350)

3.1.1 La noche, la llama y lo inefable. La huella de San de la Cruz en la poesía eielsoniana.

La poesía de Eielson, como la de Novalis y Rilke, se enmarca en el segundo régimen de imaginario expuesto por Gilbert Durand en *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, el llamado “régimen nocturno”, donde la dualidad queda anulada al alcanzarse la unidad de los contrarios¹⁰². Y ese régimen nocturno tendrá un espacio: la Noche.

La Noche es el marco temporal por excelencia del Romanticismo, que la identificó con el espacio de la libertad, donde las normas de la razón son anuladas por la presencia del misterio y la imaginación logra por fin la libertad anhelada. La línea de evolución significativa de la nocturnidad que va desde el Romanticismo hasta los hallazgos surrealistas —“Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, la noche de los relámpagos. Tras esta noche, el día es la noche”, reza el *Primer Manifiesto Surrealista*— tiene un claro precedente en la nocturnidad mística y, en concreto, en la Noche sanjuaniana.

La raíz etimológica de la palabra “mística” se remonta a la voz griega *μυστικός*, entre cuyas traducciones posibles aparecen “cerrado” y “misterioso”. Si Schneider (Hatzfeld, 1968: 6) denomina a la mística como el “corazón del misterio”, la noche es el espacio de este misterio, el marco temporal y conceptual de dicha experiencia.

¹⁰² Si bien Novalis acude a las premisas de los primitivos cristianos y Rilke, según afirma en una carta fechada el 4 de diciembre de 1912, llega a la idea de la unidad de lo existente a través del Islam —“El Cristianismo ha cortado a Dios en trozos, como si fuera un pastel, pero Al-lah está entero e intacto”—, Eielson lo hará a través del Budismo, de ahí que el concepto de Unidad sea analizado en el último apartado de esta Tesis.

La metáfora de la noche era una de las más frecuentes en los tratados espirituales de la Edad Media para representar la anulación de los apetitos humanos. La innovación radical de San Juan consiste en convertir a esa Noche en un símbolo polisémico capaz de englobar la totalidad de la experiencia mística. Como él mismo explica en sus comentarios, cuando analiza por qué denomina “noche” al “tránsito que hace el alma a la unión con Dios” revela que esta Noche engloba las tres vías canónicas para la unión del alma y Dios, establecidas por Bernardo Fontova en su *Tratado espiritual de las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva*, donde la vía purgativa supone la anulación de los apetitos sensoriales, la iluminativa supondría la anulación de la razón y la unitiva posibilitaría la unión con Dios.

Fruto del proceso de vaciamiento que representa, la noche espiritual de San Juan es marcadamente pasiva. El sujeto se sumerge en un sendero abandonando todo apetito sensual y material en busca de un estado de vacío que posibilite la comunión con Dios, un estado equivalente al que se refiere la mística sufi a través de la *tarîqa*, cuya meta es alcanzar el *fanâ*, “el aniquilamiento de sí mismo en Dios”. En ambas religiones, la unión sólo es posible cuando el alma se limpia y se purifica. A pesar de que el descubrimiento del Zen por parte de Eielson tuvo lugar apenas un par de años después de la primera redacción de *Noche oscura del cuerpo*, el poemario en el que unánimemente la crítica focaliza la influencia de San Juan en el autor peruano, resulta llamativo cómo la tercera de las vías místicas en su poética en general y en la que se desprende de ese poemario es mucho más próxima al *satori zen* que a los postulados judeocristianos y musulmanes¹⁰³.

¹⁰³ En una entrevista posterior, al referirse al Budismo, Eielson afirma que “no se trata de una fuga de la realidad, sino de un encuentro definitivo con la misma. De un encuentro que, paradójicamente, es un encuentro con la nada, esencia última de lo real. El budismo no es un despojamiento, como ocurre en la mística cristiana, sino un reconocimiento, una constatación de la nada” (Canfield: 2011:47).

En el caso de Eielson, aunque se trata también de un “sendero”, la meta es un conocimiento integral de uno mismo, un reencuentro con la esencia del ser y el descubrimiento de la vinculación de la propia existencia con la totalidad del cosmos, un reencuentro en el cual la variante divina queda anulada. Eielson recorre el laberinto del cuerpo como un moderno flâneur baudeleriano, como el protagonista de *El hombre de la multitud* (*The Man of the Croud*), de Poe, pero en lugar del París o el Londres de aquéllos, el espacio virtual del viaje son las propias entrañas.

Canfield, al establecer un paralelismo entre las catorce etapas del poema y las catorce estaciones del Vía Crucis (1992: s/n) habla del deseo del poeta de ver “al Cristo Ciervo del alma desenclavarse, *descender* (al centro de purificación) y renacer.” Estamos ante un descenso en clave órfica, aspecto que apunta la segunda huella de la noche eielsoniana: *Los Himnos a la noche*, de Novalis. Como señala Rafael Argullol, para Novalis la noche es un espacio no corrompido donde el hombre puede retornar a lo divino en su búsqueda del Centro, un centro que se halla en él mismo y en el que habita “la eternidad de los mundos” (1985: 12-13):

Descendamos al seno de la Tierra,
dejemos los imperios de la Luz;
el golpe y el furor de los dolores
son la alegre señal de la partida.
Veloces, en angosta embarcación,
a la orilla del Cielo llegaremos.

Loada sea la Noche eterna;
sea loado el Sueño sin fin.

La “necesidad de trascendencia” definida por Checa (2004) como la “necesidad de ir más allá de los propios límites: trascender lo individual, aproximándose a la experiencia de la fusión en un todo; trascender los límites de esta vida terrenal, a través de concepciones a su modo religiosas o de una visión no lineal del tiempo” recorre la obra de Eielson de principio a fin, impregnándola de un misticismo laico¹⁰⁴, fuera de los parámetros religiosos:

Fue dicha ruptura [con la religión católica, a los 15 años] la que me procuró una visión de lo sagrado que antes no poseía, y la que me llevó a escribir –a tantear a través de la escritura- una experiencia de la totalidad, una vivencia mística largamente añorada. (Forges, 1988: 84)

Y es precisamente este ansia de trascendencia la que lleva a Eielson a acudir a la simbología religiosa, a una lengua fuertemente connotada, para constatar lo milagroso de la experiencia¹⁰⁵. El prólogo de Ortega a la antología *Surrealistas y otros peruanos insulares* equipara estas preocupaciones eielsonianas a las presentes en la obra de Martín Adán afirmando que “las agonías de la poesía de Eielson están vinculadas a instancias de orden religioso, o por lo menos metafísico” (1976:133). Dicha vinculación aparece ya en la elección de los títulos de las dos primeras obras de Eielson, *Cuatro parábolas del amor divino* (1943) y *Moradas y visiones del amor entero* (1942). El término “parábolas” anuncia el carácter simbólico de lo enunciado y recuerda a las parábolas del Nuevo

¹⁰⁴ Hatzfeld apunta cómo, a pesar de los aspectos señalados por Henri Bremond y Jacques Maritain como hermanadores de la experiencia poética y de la experiencia mística -la búsqueda en la oscuridad de “algo que no pueden producir por sí mismos” y la existencia de un momento de iluminación-, los caminos de ambas se distancian diametralmente a partir de ese momento. La principal diferencia sería entonces que “la realidad del místico es Dios; la realidad del poeta es lo humano o lo divino en un sentido general, en cuanto se presenta como un misterio que hay que aprehender y no como un problema que hay que analizar” (1968: 16).

¹⁰⁵ Escobar se refiere a los “vocablos de estirpe religiosa” presentes en *Reinos*, pero dichos términos recorren prácticamente todos los poemarios del autor, anteriores y posteriores a *Reinos* (1973: 116).

Testamento¹⁰⁶. Por su parte, en el segundo caso, mientras que las “visiones” remiten al universo de Rimbaud que expondremos más adelante, las “moradas” tienen un claro referente en Teresa de Ávila y su obra *Castillo interior o Las moradas*. El término “moradas” aludiría entonces a las distintas estancias del alma. En la obra de la santa, el camino de perfeccionamiento, de la ascética a la mística, encuentra un símbolo feliz que alude a un proceso interior, un proceso de introspección que presenta muchas similitudes con el protagonizado por el yo poético en *Noche oscura del cuerpo*.

Estas tres obras se desarrollan dentro de una noche que remite directamente a San Juan¹⁰⁷. Como señala Hatzfeld (1968: 354) “La noche oscura simboliza el anhelado pero no realizado amor”. En *Moradas y visiones del amor entero* la ausencia de Dios, como ya lo hiciera en los textos sanjuanianos, sumerge al orbe en la oscuridad total:

(...) Que ya todo lo oculta
El velo de tu sangre,
La esencia perenne de tu ausencia. (*VOM*: 14)

El deseo de comunicación con la divinidad a la que se dirige con el vocativo “Amor” exige una *noche espiritual* que posibilite ese diálogo:

¹⁰⁶ José Miguel Oviedo (2002: 215) afirma que en el poema *Primera muerte de María* el poeta “adopta la voz de San José” en lo que él interpreta como una “parábola a la vez mística y blasfema”.

¹⁰⁷ Luis Alberto Sánchez, en su obra *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, refiriéndose a *Mutatis Mutandis*, dice “En el último de esos libros se ve la huella de recientes y ascendradas lecturas de los místicos españoles del siglo de Oro (...) El místico es, por definición, un individualista que revive a Dios en sí mismo y no como una proyección sobre la otredad. Eielson y Sologuren, como por momentos la poesía de Rose, Chariase, Delgado y Bendejú, exhibe sin falso pudor el estigma de los místicos; místicos (ellos también de otro dios, el arte, y de otra diosa, la libertad, a la que no cantan en sus apariencias cívicas, sino en sus abismos trascendentales)” (1981: 1575), aspecto que contradice Fernández Cozmán cuando asevera que “Luis Alberto Sánchez ve equivocadamente en *Mutatis mutandis* huellas de los poetas místicos españoles, cuando, en realidad, el poemario muestra juegos e imagería surrealista” (1996: 42). Quizá el punto de encuentro entre ambos se encuentra en la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, cuando en el capítulo titulado “San Juan de la Cruz, poeta “contemporáneo” (pp. 182-204) afirma: “San Juan cuando escribe sus versos los concibe de un modo idéntico en lo sustancial a como los concebiría un poeta “postbaudeleriano” (1966: 190).

Mas quien pudiera una noche
Robarte la muerte divina
Hablarle cuando todos callan
Rodearte ¡oh mortal maravilla! (VOM: 12)

La noche de estos versos planea en todos los poemarios limeños de Eielson como posibilitadora de la *unio mystica*, de la deseada iluminación espiritual que anule la el carácter transitorio de la existencia, algo que se manifiesta desde la cita inicial con la que se abre su primer poemario: “Quedó la muerte aniquilada y convertida en victoria”¹⁰⁸ (Marcos, VI, 3). Por eso, en medio de esa noche, el poeta se refiere al dios como “señor de los ciervos escondidos”, en alusión a su inmortalidad, introduciendo el símbolo ciervo en su poética, un símbolo polisémico que aparece en San Juan (CE¹⁰⁹: 586) —“Como el ciervo huiste”— para referirse a la divinidad, siguiendo la estela del *Cantar de los Cantares*, como el propio San Juan confiesa en la declaración a la canción 1ª (CE, 618).

Según Campbell (2000: 24) mediante la pérdida y renovación de sus astas anualmente, el ciervo es en multitud de culturas símbolo de la renovación cíclica, el espíritu de los bosques. Es un símbolo marcadamente lumínico (en relación con el cielo y con la luz) y en la Edad Media, en Occidente, simbolizaba con frecuencia “la vía de la soledad y de la pureza” (Cirlot, 1999: 135) Por eso el símbolo vuelve a aparecer en *Canción y muerte de Rolando* para referirse al mensajero que ha de llevar el alma al cielo en sus astas.

¹⁰⁸ Eielson cierra el círculo al colocar la misma cita al inicio del último de sus poemarios, *Del Absoluto Amor y otros poemas sin título*.

¹⁰⁹ Para facilitar la lectura, se empleará la abreviatura CE para referirse al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Todas las citas de esta obra están tomadas de la edición realizada por Eulogio Pacho en 1981.

Rolando, que un ciervo llevará tu sueño entre sus astas, creciendo hacia
ambos lados del cielo como alumbrados cuernos (*VOM*: 26)

Al final del texto servirá de símbolo para el propio Rolando —“Todo lo que queda cuando el ciervo muere herrumbrado por la luz y se detiene la floresta, el río, el casco sobre un monte enloquecido” (*VOM*: 29)—. Si todo el poema gira entorno a la muerte del héroe y a su resurrección, nos hallamos de nuevo ante una muerte convertida en victoria, reforzada por una cita inicial tomada esta vez del cantar original, el comienzo de la estrofa CLXXVII: “Morz est Rollant, Deus en ad l’anme es cels”.

Canfield, en su extenso artículo “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza”, hace un pormenorizado recorrido por la figura del ciervo en la obra poética de Eielson para llegar al papel que desempeña en el poemario *Noche oscura del cuerpo*. Al respecto afirma que entre el conjunto de imágenes arquetípicas que pueblan esta obra, es el ciervo la que “orienta la lectura del conjunto” (*n u / d o*: 186). Junto a la imagen arcaica de la renovación cíclica ya mencionada subraya su papel de mediador entre el cielo y la tierra y la doble significación del símbolo en la tradición judeocristiana, pudiendo representar al Amado (Dios) y a la amada (el Alma) respectivamente.

El principal antecedente del ciervo eielsoniano de *Noche oscura del cuerpo* se encuentra en *Reinos*, obra en la que son numerosas las apariciones del símbolo, desde el poema “Reino primero”, cuando dice “En la fronda maldita, que un ciervo de vidrio estremece” (*VOM*: 33) al soneto “A un ciervo otra vez herido”, donde se identifica el ciervo con el alma del poeta.

En *Noche oscura del cuerpo*, el ciervo aparece nombrado una sola vez, en la tercera composición, “Cuerpo mutilado”, donde el poeta realiza el recuento de las partes de su cuerpo, dedos, lágrimas, uñas, dientes, y entre ellos se siente:

[...] como si fuera un ciervo
Un animal acorralado y sin caricias
En un círculo de huesos
Y latidos. (*VOM*: 189)

El ciervo ya no simboliza el alma separada del cuerpo del yo lírico, sino apresada en su corporeidad, una imagen muy distante de la que surgirá al final de “Gardalis” donde el ciervo mostrará el camino a seguir como mensajero de una luz que, paradójicamente, habita en el interior del ser humano:

Se inclina el sol en la floresta
Sube la luna baja el ciervo al arroyo
Como a una cita secreta
Sigo sus huellas su orina luminosa
Hasta su reino de alabastro
Pero en el fondo del agua
En lugar de su belleza
Lleno de felicidad y de pena
Veo sólo mis ojos que lloran
Puesto que yo soy el ciervo
Pero también el arroyo (*VOM*: 353)

Como desarrollo final de esta imagen, en *Del Absoluto Amor y otros poemas sin título*, surge el poema “Vivo perennemente rodeado de ciervos”. En esta última obra eielsoniana, el ciervo ha recuperado su carácter divino inicial pero, lejos de representar una deidad superior e inalcanzable, simboliza el carácter sagrado de todo lo existente, acorde a la “santidad de lo ordinario” propugnada por el Zen. (Steger/Besserman, 1991: 89)

Vivo perennemente rodeado de ciervos

Tal vez
Porque nunca me olvido de ellos
O porque ellos no se olvidan
De mí. Veo los muebles de mi casa
Convertidos en ciervos
Y hasta las mismas nubes cabalgando
Con inmensos cuernos de ciervo
Esta noche uno de ellos
Se ha acercado a mí
Y con sus grandes ojos dorados
Me ha mirado tiernamente
Como se mira a un hermano (*Absoluto*: 51)

Respecto a la preferencia por la nocturnidad, cabe destacar que ésta se halla presente en *Canción y muerte de Rolando*. En su revisión del *Cantar de Roldán*, Eielson sitúa la acción en el momento del crepúsculo y describe cómo la muerte del héroe sumerge al mundo en una tiniebla de muerte, algo semejante a lo que ocurre en su

personalísima versión de *Antígona*, aunque la elección de la nocturnidad en esta obra supondrá, a diferencia de lo que ocurre en *Canción y muerte de Rolando*, una alteración del marco temporal respecto al texto base. Mientras el texto sofocliano comienza al rayar el alba, Eielson sitúa a su Antígona en un espacio nocturno. La elección del momento del día no es casual en ninguno de los dos autores. Sófocles se vale de la salida del sol, descrita por el coro —“Rayo de sol, luz la más bella— para equiparar al astro con la propia Antígona, rayo de esperanza en la devastada Tebas. La elección eielsoniana responde también a un deseo de equiparación, pero no entre el tiempo y la protagonista, sino entre el tiempo y el propio marco histórico. El momento presente se transforma precisamente en la destrucción del día, el ocaso de la humanidad y de la piedad representada por la heroína.

I

Derruido está el día, enfermera, sólo la Muerte ha quedado, el bosque puro de la Gloria, a cuya entrada un arco de cañones se alza enmohecido. Solo la Muerte, humeantes muros y esqueletos bajo el cielo, y grandes árboles de hierro como soldados en su valle eterno. (*VOM*: 55)

También el poemario *Reinos* muestra una ambientación nocturna. En “Parque para un hombre dormido”, el yo poético se dirige a los testigos de su vagabundear nocturno y, de nuevo, es la noche la única destinataria de la súplica:

Cerebro de la noche, ojo dorado
De cascabel que tiemblas en el pino, escuchad:
Yo soy el que llora y escribe en el invierno. (*VOM*: 34)

Pero el poeta no recibirá respuesta y la noche, poemario tras poemario, servirá para simbolizar el deseo inalcanzable de alcanzar la luz, de ascender. En *Noche oscura del cuerpo* la nocturnidad se alza en eje, al mismo tiempo que la presencia del lenguaje místico de san Juan, rastreable en varios de sus poemarios anteriores, se convierte en interlocutor. El primer aspecto revelador es la elección por parte de Eielson de esta obra de Juan de la Cruz y no del *Canto espiritual*. La elección parece guiada por el símbolo Noche, con su significado de “la aparente ausencia o la no sentida presencia del Amado, esa amenazante, informe, espectral, misteriosa, paralizadora, solitaria noche” (Hatzfeld, 1968: 354-355) y, al parafrasear el título de la obra sanjuaniana, sitúa el peregrinaje en pos de la Unidad en la propia corporeidad hasta alcanzar lo que Chueca denomina “una reconciliación del hombre —al comprender y aceptar su esencia múltiple, contradictoria— consigo mismo, con la especie humana y con el cosmos como totalidad.” (n u / d o: 177).

En ambos autores, la soledad representa el pasado de fragmentación y es una premisa necesaria para que se produzca la revelación:

En soledad viuí,
y en soledad ha puesto ya su nido;
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido (CE, 602 v. 166-170)

El sendero sanjuaniano se transforma en *Noche oscura del cuerpo* en el propio organismo, ya que es a través de él como se puede alcanzar la luz. En *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, donde se analiza cómo los románticos ensalzaron y

recuperaron a San Juan (Gras, 1983: 25), se expone la clave de esta transformación operada por Eielson, quien sigue la estela romántica al “concebir que el conocimiento del universo había de partir del conocimiento de sí mismo, y que el hombre era la imagen del Macrocosmos” (Gras, 1983: 36). Una fusión entre el alma y el cuerpo, entre, como Eielson defiende “el alma de San Juan y el cuerpo renacentista de Leonardo” (Canfield, 2011: 75).

Sin duda, como ha señalado gran parte de la crítica, *Noche oscura del cuerpo* del cuerpo es el poemario donde la influencia de San Juan se hace más patente. Sin embargo, dicha presencia se resuelve invirtiendo diametralmente los términos de San Juan. Como ya lo anuncia el título del libro, la *noche oscura* de Eielson tendrá como referente directo el propio cuerpo. Se invierte así el camino iniciado por el místico: si para aquél el primer tramo de esa noche mística –la vía privativa- consistía en despojarse de los deseos y sensaciones corporales abandonado el cuerpo, Eielson plantea un camino introspectivo a través de las arterias y los órganos, desajustando los sentidos en la línea de Rimbaud y descubriendo en esa “cárcel del alma”, no solo un obstáculo para avanzar hacia la luz sino un recipiente de ésta. De manera que la oscuridad de la noche eielsoniana no será total. Si para San Juan, parafraseando a Hanzfeld, el símbolo de la noche es “un sendero que conduce a una meta”, y este sendero “se vislumbra más nítidamente cuando el hombre descubre en medio de la más profunda oscuridad su luz interior” (Hatzfeld, 1968: 356) también para Eielson esa luz interior será la guía en su viaje hacia la luz.

En la incesante noche que reina en *Moradas y visiones del amor entero*, la presencia divina en el corazón de la gente es la única luz que surge a lo largo de todo el campo terrestre:

Nocturnamente el corazón
De tus labriegos brilla, Señor;
Y cuando llueve, intactas aguas;
Cuando hablas, queda luz
De voces en el aire desvelado (*VOM*: 12)

Estos versos remiten directamente a la llama de amor viva de San Juan, “la que en el corazón ardía”, una luz interior que muestra al hombre el sendero hacia la divinidad en otro de los místicos que influirán en la obra de Eielson, el alemán Meister Eckart.

En la “Escultura de mármol con fuego interno”, la primera de las *Escultura subterráneas* destinada al Monte Palatino romano hablaba de “un gigantesco atleta de mármol en cuyo pecho arde una lámpara de aceite”. Se trata de una de las múltiples variaciones de la luz interior dentro de la poesía eielsoniana. Como afirma Canfield:

Así como la sombra (la oscuridad) nace en el interior del hombre a partir de los sentimientos determinados por la tiranía del cuerpo y es difundida por el corazón, del mismo modo la luz, aprisionada en el interior, puede también difundirse y surgir, y hasta escapar subrepticamente *por el lado del corazón*, dando señales de su existencia” (*nu / do*: 190)

Estas “señales” referidas por la estudiosa uruguaya recorren prácticamente todos los poemarios del autor a partir de *Habitación en Roma*. En “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía de la infancia y otras metamorfosis” encontramos al yo lírico “con los bolsillos llenos/ de centellas” (*VOM*: 156). En medio de la oscuridad de *Noche*

oscura del cuerpo, en el poema “Cuerpo de exilio” afirma “Me sale luz de las solapas” (*VOM*: 190) y en “Cuerpo transparente”, liberado de los límites de la corporeidad, lleva “un rayo de luna en el bolsillo” (*VOM*: 192), imágenes todas ellas que tienen en común transmitir la impresión de que la luz se escapa a través de las prendas de vestir, de los límites de éstas¹¹⁰. Pero la luz también está alojada en las entrañas pues “todo está lleno de luces” en el laberinto humano (“Cuerpo secreto”, *VOM*: 193), una entidad en la que convive la luz y la oscuridad —“Hay millares de luceros/ En mis sienes/ Y millones de células oscuras/ En mis heces” (“Cuerpo vestido”, *VOM*: 195)—. Liberadas estas últimas, en “Último cuerpo”, “Las estrellas se reúnen en el vientre” (*VOM*: 200). Canfield apunta para el análisis de este poema a la influencia Zen, en especial a la de la escuela de Hui Neng, que se basa en el intento de lograr “la unidad de la iluminación” a través de todos y cada uno de los actos humanos. En esta línea afirma que:

Eielson llega al extremo de focalizar en la defecación el momento de purificación y liberación del cuerpo. De este cuerpo constante, indivisible del yo, que viste y enmascara al yo, se desprende un cuerpo «inútil», que el autor llama «último», en el sentido de ínfimo y superfluo, pero que, sin embargo, genera la visión de una memoria iluminadora: el tiempo se suspende, la infancia y su música, su ritmo, regresan, el suelo se reúne con el cielo, la materia vil se transforma en preciosa. (*n u / d o*: 198)¹¹¹

Y éste es quizá uno de los principales descubrimientos del viaje a través de la corporeidad, la coexistencia de la oscuridad más absoluta y la luz esperanzadora en el ser

¹¹⁰ La misma imagen surge años después en “A un pájaro de nombre Charlie”, de *Celebración*, “Pero conservas en quién sabe qué bolsillo/ La perla atroz de la belleza y la locura” (*VOM*: 338)

¹¹¹ Thich Nhat Hanh afirmará cómo “es esencial que un practicante zen sea capaz de vivir el zen en cualquier momento del día No hay iluminación fuera de la vida cotidiana.” (1998: 113)

humano, idea que recuerda el verso final del poema “Oh furor el alba se desprende de tus labios” de *La tortuga ecuestre*, de César Moro (“Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre”) y es el motor del “impulso ético” de Rimbaud, pues, como Eielson esboza en su ensayo “Rimbaud y la conducta fundamental”, para el poeta francés “lo desconocido” “no tiene un carácter sobrehumano sino que abunda en el hombre, no lo supera sino vive en él”.

A la luz de estas premisas, el poema “Cuerpo pasajero” condensa la visión eielsoniana del género humano:

Sentado en una silla
Con los ojos y las manos en pantalla
Ve pasar el río de mi sangre
Hacia la muerte
Venas cartílagos y nervios
Resplandecen tiernamente cuando duermo
Y nada me vuelve más dichoso
Que el fulgor de las estrellas
Encerrado en mis arterias
Pero nada me vuelve más sombrío
Que la luz de un cigarrillo
Cuando pienso en el futuro
Y un remolino de ceniza
Bruscamente desbarata mi sonrisa
Y mi pasado (*VOM*: 194)

Como afirmaba Novalis en el 16º fragmento de su obra filosófica *Blütenstaub*, soñamos con viajes a través del universo, pero el universo se halla dentro de nosotros mismos: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns?“.

La alternancia entre ambos polos lumínicos caracteriza la soledad humana: solo el encuentro con el otro, al desdibujar las fronteras del yo y fundirse con la otredad, anula la mutilación del ser y, con ella, la oscuridad. Esta propuesta se observa nítidamente al comparar dos de los poemas de *Ceremonia solitaria*. En “Ceremonia solitaria ante un espejo cualquiera” alude al carácter intermitente de los momentos lumínicos que vive el ser en soledad cuando dice: “A veces siento el fragor de las estrellas/ En los huesos” (*VOM*: 248). Sin embargo, dicha intermitencia se transforma en constante luminosa cuando el otro se incorpora a la ecuación vital. Así se observa en “Ceremonia solitaria en compañía de tu cuerpo”:

Penetro tu cuerpo tu cuerpo
De carne penetro me hundo
Entre tu lengua y tu mirada pura
Primero con mis ojos
Con mi corazón con mis labios
Luego con mi soledad
Con mis huesos con mi glándula
Entro y salgo de tu cuerpo
Como si fuera un espejo
Atravieso pelos y quejidos
No sé cuál es tu piel y cuál la mía
Cuál mi esqueleto y cuál el tuyo

Tu sangre brilla en mis arterias
Semejante a un lucero
Mis brazos y tus brazos son los brazos
De una estrella que se multiplica
Y que nos llena de ternura
Somos un animal que se enamora
Mitad ceniza mitad latido
Un puñado de tierra que respira
De incandescentes materias
Que jadean y que gozan
Y que jamás reposan (*VOM*: 251)

Esa luz que “solo se percibe como oscuridad o ceguera”, que es el objeto de la búsqueda del poeta y que se anhela a través de la labor poética es, paradójicamente, la propia poesía. De ahí que la noche eielsoniana a partir de *Ceremonia solitaria*, la oscuridad en la que se halla el poeta se transforme en la negritud del fondo de un tintero.

En el catálogo del Premio Teknoquímica 2004, Eielson otorga al artista la función de extraer esa luz interior y llevarla a la superficie a través del arte:

La poesía es aquello que brota del encuentro entre la mente, la mano, el corazón y los materiales sobre los que interviene el artista. Es como una chispa encerrada en toda materia. Aún en la más miserable y trivial.
Basta con saber extraerla. (s/n)

Pero ese saber extraerla tropieza con la ineficacia de la herramienta de la que dispone el poeta, el lenguaje. En su artículo *Para una preparación poética* señala cómo:

la poesía se sirve de las palabras para hacerse comunicable. Ellas son un medio de expresión, no la expresión misma. Mucho menos la poesía misma. Superado el medio de las palabras, la poesía reina ilimitada y se confunde con la esencia de las cosas. (*n u / d o*: 440).

Si la poesía es “la unión del alma con el universo”, el poema supondrá su separación. Así lo afirma el poeta en un temprano artículo de 1955 titulado “Para una preparación poética” y esta mutilación se deberá al carácter imperfecto del lenguaje, a su incapacidad de revelar un mundo no fragmentado. De ahí que en uno de los poemas contenidos en *De materia verbalis* se afirme:

La oscuridad de este poema
Es sólo un reflejo
De la indecible claridad
Del universo (*De materia verbalis*: 232)

La lucha del poeta contra su propia herramienta nos remite de nuevo a San Juan, en esta ocasión al prólogo del *Cántico espiritual*:

(...) porque el Espíritu Santo que ayuda nuestra flaqueça, como dice s. Pablo, morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escrebir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace

sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Que ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran. (CE: 574)

Así, “la música callada” (CE: 592) o “la soledad sonora” (CE: 592) sanjuanianas revelan la inoperancia del lenguaje lógico para dar cuenta del misterio. Siguiendo esta línea, en *Moradas y visiones del amor entero*, el poeta llega a las “calladas posadas” y busca ese diálogo imposible con lo absoluto, diálogo que exige un lenguaje más allá de las palabras, ya que la lengua divina no tiene más materia que el silencio.

Cuando hablas, queda luz
De voces en el aire desvelado:
Escuchan lo que callas,
La música mejor, lo transparente (VOM: 12)

Canfield dice que Eielson llega al silencio como resultado de la búsqueda verbal y que ese silencio está ligado a la raíz mística de la poesía eielsoniana (1987: 4). Sin embargo, no hay que olvidar que San Juan, con su reflexión, inicia un camino de cuestionamiento del lenguaje seguido por la Modernidad. Ahí encontramos a Rimbaud, a “la música que no se ha escuchado” o “la palabra que no se puede decir ni oír” de Mallarmé, que emanan de la misma ansia de absoluto (Tollinchi, 2004: 211) y la concepción de la poesía de T. S. Eliot, para quien “la poesía no es sino la música de los significados”, como el propio Eielson escribiera en 1945 en su artículo “T. S. Eliot”, publicado en *Turismo*.

En la larga reflexión sobre los límites del lenguaje que supone un poemario como *De materia verbalis*, Eielson aborda su propia lucha como creador, indaga en la incapacidad de la lengua para contener la esencia poética y descubre el silencio como única posibilidad de acercarse a la verdadera poesía, en la misma línea de los versos de *La piedra absoluta* de Martín Adán: “Poesía no dice nada: / Poesía se está, callada, / Escuchando su propia voz”¹¹².

En referencia a los periodos de abandono de la poesía escrita, Canfield afirma que éstos deben interpretarse “como un punto de llegada en su búsqueda poética, a partir de su raíz mística y como consecuencia del anhelado pero al mismo tiempo aniquilante encuentro con lo inefable” (*n u / d o*: 182).

Alguien dice
Que en la noche del cohete
Y la computadora
Los verdaderos poetas
Ya no escriben
Sino piensan solamente
Avanzan sin tropiezo
Entre la nada y la materia
Atraviesan cifras y galaxias
Que quizás no existen (*VOM*: 207)

¹¹² Ya en una temprana obra como *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946 Eielson, Sologuren y Salazar Bondy habían señalado a Martín Adán y a su obra *La rosa de la espinela* como punto de entrada de lo inefable en las letras peruanas (1946: 83).

Frente a estos “verdaderos poetas” el yo lírico de *De materia verbalis* se resiste a abandonar la palabra pues descubre en ella la luz anhelada y se afana por extraerla sobre el papel en blanco:

Yo solamente escribo
Escribo solamente
Todo es palabra para mí
Palabras centelleantes son los días
Palabras mi corazón y mis costillas
Y los diez mil objetos
Zapatos sillas y botellas
Que me rodean como lobos
Palabras solamente
Y las diez mil parejas
Que copulan en la tierra
Como si fueran pájaros o peces
Palabras solamente
Porque la poesía
Que ahora mueve mi mano
Mueve también millares
Y millares de luceros
Como si fueran cerillas
No dice nada la poesía
Que ya no canta ni sonrío
Ni solloza entre las flores
Sino calla simplemente
En el tintero

¿Qué puedo yo agregar
A tanto silencio
Sino silencio
Más silencio
Sólo silencio? (*VOM*: 207-208)

En el primero de los poemas que componen esta obra, Eielson emplea una imagen que recuerda la “Fábula” de Octavio Paz incluída en *Libertad bajo palabra*:

Todo era de todos
Todos eran Todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (1983: 121)

Frente a esa palabra primitiva, a esa unidad ancestral de lo poético, los versos son ahora “Balbuceos de una frase oscura / Migajas de una vieja historia” (*VOM*: 203) y, como el propio ser humano, “(...) Fragmentos/ De una catástrofe celeste” (*VOM*: 203)

El proceso de cuestionamiento del lenguaje arranca¹¹³, según el propio Eielson, con *Tema y variaciones*¹¹⁴, aunque, como confiesa a Julio Ramón Ribeyro, (2006: 11-

¹¹³ Dicho cuestionamiento se extiende a todos los lenguajes artísticos y se halla también en la propia génesis de la serie visual “Paisaje infinito de la costa del Perú”:

12), se hallaba presente en sus obras anteriores, señalando como ejemplo poemas de *Reinos* como “Parque para un hombre dormido”, “Genitales bajo el vino” o “Librería enterrada” y *Bacanal*, donde “la dolorosa experiencia del hombre que escribe se transforma en un grito de amor y de odio a la palabra impresa” (Ribeyro, 2006: 12). Pero es en *Tema y variaciones* donde intenta renovar profundamente “los lazos que unen el significante al significado” (n u / d o: 51), una renovación que en *Naturaleza muerta* y *Papel* reducirían el lenguaje a su papel denotativo. La “atávica desconfianza en las palabras” (Forgues, 1988: 89) de Eielson busca “volver a la identidad entre la cosa y el nombre” primigenia de la que hablaba Paz en *El Arco y la lira* (1991:35).

Pero, para mí, lo importante era sin duda encontrar un método que me acercara lo más estrechamente posible a la vivencia, digamos casi al ensimismamiento con el material. No manipularlo. No violentar su propia estructura, sino dejarlo actuar, apenas dispuesto en grandes superficies. Me imponía a mí mismo una actitud reflexiva sobre los derechos de la naturaleza y la precariedad de cualquier técnica artística.” (n u / d o: 272)

¹¹⁴ Silva Santisteban sitúa en el alejamiento de la patria y también del idioma la agudización del conflicto poesía-lenguaje (1976: 27).

3.2. Nudo de luz. El Budismo Zen en la poesía eielsoniana.

Jorge Eduardo Eielson descubrió el Zen a finales de mayo de 1960, cuando el poeta James Merrill le prestó el libro *La vía del Zen*, de Allan Watts. Años más tarde, este acontecimiento sería descrito por el propio autor en términos de “revelación” (Canfield, 2011: 112).

A pesar de su confesada profesión de esta rama del Budismo y a pesar de las ocasiones en las que se refiere a la trascendencia que ha tenido tanto en su vida cotidiana como en su quehacer creador, su obra no ha sido abordada en profundidad desde esta óptica¹¹⁵. Cabe apuntar aquí cómo esta ausencia de crítica desde los presupuestos del Budismo no sólo se halla en los soportes especializados tradicionales como el libro, la revista especializada o el suplemento literario de algún diario: también es apreciable en la multitud de páginas de Internet dedicadas, con mayor o menor éxito, al análisis de crítico del autor. Incluso la página <http://eielson.perucultural.org.pe>, sin duda la más completa de las que se encontraban en la red hasta su compilación y ampliación en formato libro, adolecía de esta carencia. A pesar de contar con un apartado titulado “místicos castellanos / zen”, en éste sólo aparecían a propósito del Budismo algunos poemas del propio Eielson, en su mayoría pertenecientes a *Sin título* y *Noche oscura del cuerpo*, así como algunos artículos de crítica de este último poemario.

Me preguntas qué le debo al Budismo desde el punto de vista creativo:
mucho, en verdad. Pero sobre todo me ha regalado la distancia necesaria

¹¹⁵ La tesina presentada para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, bajo el título *El instante como nudo*, pretendía iniciar esta tarea, enfrentándose a una de las obras en la que los planteamientos de esta filosofía oriental adquieren una especial relevancia, el poemario *Sin título*. Los hallazgos de esta investigación han sido incorporados y ampliados en este capítulo.

para realizar cualquier cosa que valga la pena, en la vida o en el arte. La palabra distancia, en este caso, contiene íntimamente ligadas la ironía, el humor, la compasión la sobriedad, el vacío. (Canfield, 1995c: 30)

Si la crítica ha señalado en tantas ocasiones estas últimas palabras (ironía, humor, sobriedad y vacío) como esenciales y constantes a lo largo de su tarea creadora, resulta por tanto ineludible abordar el análisis de la poesía eielsoniana desde los presupuestos antropológicos, éticos y metafísicos del Budismo Zen.

Pero antes de iniciar dicha investigación, conviene apuntar cómo el origen de este vacío crítico puede hallarse en las escasas ocasiones en las que Eielson ha abordado el tema del Zen, en comparación a otras posibles influencias que sí han sido desarrolladas individualmente en distintos artículos ensayísticos de Eielson, como “Homenaje a César Vallejo”, Rimbaud y la conducta fundamental”, “T. S. Eliot” o los ya mencionados estudios sobre las culturas precolombinas.

El Budismo se halla totalmente ausente de dicho trabajo ensayístico, deslizándose tímidamente en el plano de las entrevistas. Este aspecto puede tener su raíz en las palabras pronunciadas por Eielson precisamente en una de ellas:

Tengo siempre mucho pudor en hablar de ciertos aspectos de mi vida interior. Como todo el mundo, por otra parte. El budismo es seguramente uno de ellos, del que menos se debería hablar, del que menos se debe hablar. Del que menos se debe hablar. Lo que sucede en este caso —y esto ciertamente lo debo a ti— es que, a la edad a que he llegado y siendo, creo, la tercera o cuarta vez que charlamos de mis cosas, siento por fin la

necesidad de rendir homenaje abiertamente a quien tanto debo. Eso es todo. (*n u / d o*: 57)¹¹⁶

El grado de complicidad que a lo largo de décadas se alcanzó entre Eielson y Canfield convierte a la serie de entrevistas realizadas por la estudiosa en el principal recurso para abordar esta temática.

Si en el apartado anterior se mostraba lo inefable como esencia de la poesía eielsoniana¹¹⁷ y se señalaba cómo la primera vía por la que dicho concepto habría llegado a Eielson sería la obra de los místicos españoles, es necesario apuntar ahora cómo, al mismo tiempo, este concepto se halla a su vez depurado por el Budismo Zen. Daisetz T. Suzuki, del cual el propio Eielson se ha confesado un ávido lector —“(...) leí todo lo que pude sobre el tema, comprendidos todos los volúmenes de Suzuki, naturalmente” (Canfield: 1995c: 78)—, en su artículo “La triple pregunta del Zen”, se refiere a la incapacidad del lenguaje lógico o metafísico para referirse a la denominada “conciencia inconsciente”, al afirmar:

(...) los términos utilizados en los diversos campos del conocimiento humano pertenecen a la esfera de lo relativo y, cuando son aplicados a la experiencia específicamente Zen, ésta puede ser burda y erróneamente interpretada (1998: 74)

¹¹⁶ “En lugar de dar explicaciones a quien pregunta sobre el zen, el maestro abre la puerta e invita a esa persona a entrar directamente en el mundo de la experiencia del zen.” (Thich Nhat Hanh: 1998: 46)

¹¹⁷ En la entrevista realizada por Abelardo Oquendo en 1981, Eielson afirma: “En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular.” (*n u / d o*: 410)

El carácter inefable de la experiencia zen ya había sido apuntado por Bodhidharma, el primer patriarca de esta variante del Budismo. Ya en el siglo VI d.C. había señalado como frente al carácter ilimitado de la mente y sus manifestaciones, “en cada momento, allí donde no llega el lenguaje, ésa es tu mente” (Bodhidharma, 1995: 41), pues “La Verdad esencial está más allá de las palabras, las doctrinas son palabras. No son el Camino. El Camino carece de palabras. Las palabras son ilusiones.” (Bodhidharma, 1995: 49).

A partir de esta premisa, Thich Nhat Hanh, el maestro vietnamita a quien en 1967 Martin Luther King Jr. Propusiera para el Premio Nobel de la Paz, afirma que “Si los conceptos no representan la realidad, el conocimiento intelectual de la realidad debe ser considerado como erróneo” (1988: 37): Plantea entonces la distinción entre “conocimiento discriminativo e imaginativo” (*vikalpa*) y la “sabiduría no discriminativa y no-imaginativa” (*nirvikalpajnana*), caracterizando a esta última por su capacidad de experimentar directamente sin pasar por el concepto.¹¹⁸

Ninguna palabra es capaz de reproducir una sensación, ya que en toda reproducción se produce una pérdida. Y la principal pérdida es la del concepto de interrelación con la realidad. Cuando el poeta toma un vaso de agua, la experiencia borra la barrera entre el sujeto y el objeto, ambos se hacen uno; el hombre, a través de la experiencia, logra volver a la armonía de la unidad con el mundo. Pero, al expresar esa

¹¹⁸ Watts menciona que tanto en el Taoísmo como en el Zen se habla de un conocimiento convencional, ese que sólo admite como objeto de saber aquello que se puede representar “por medio de palabras o por algún otro sistema de signos convencionales como la notación matemática o musical” (2006: 25). Dicha representación es puramente arbitraria y las categorías lingüísticas comúnmente admitidas presentan numerosas fracturas que revelan tal arbitrariedad. Watts expone el caso del sustantivo “puño”, objeto sustantivo, a partir de la premisa “¿Qué ocurre cuando abro la mano?” (2006: 25). Así deja patente que, si bien la diferenciación entre acciones y objetos es categórica desde el punto de vista lingüístico, dicha diferenciación no es siempre viable desde el punto de vista lógico.

acción en palabras, se ve obligado a diferenciar a los participantes en distintas categorías gramaticales que no hacen sino abrir un profundo abismo entre lo vivido y lo expresado.

Una de las más hermosas superaciones de las categorías sujeto y objeto en la obra eielsoniana lo constituye el poema “Gardalis”, de *Celebración*, en el que la fusión del hombre con la naturaleza abole la sensación de exiliado que persigue al poeta. Es uno solo con el cosmos, anudado a la perfección del instante:

(...) Las viejas ramas
Del olivo se confunden fácilmente
Con mis huesos y no hay sabor más perfecto
Que el milagro encerrado
En una gota de agua
Todo es redondo y perfumado
Y hasta mi propio cuerpo es una jungla
Donde el amor es como la lluvia
Mi pensamiento una tortuga
Que apenas sostiene el cielo
En un pedestal de nada. Un efluvio sagrado
De jazmín y madre selva cruza la floresta
Como una esfera celeste
Todo me hiere y todo me ilumina
Yo soy la flecha que vuela
Y también el animal herido (*VOM*: 352)

Kapleau, en su introducción a la obra *Las claves del zen*, de Thich Nhat Hanh, explica cómo en el Zen se distingue entre las denominadas “palabras vivas” y las “palabras muertas”:

La palabra viva y admirada es la que sale de las entrañas, concreta y rebosante de sentimiento; la palabra muerta es la palabra explicativa, seca y sin vida que surge de la belleza. La primera unifica; la segunda separa y divide (Thich Nhat Hanh, 1998)

Palabra viva. Éste sería un perfecto punto de partida a la hora de dibujar la cosmología eielsoniana y la ubicación en ella del acto creador. Por un lado, el artista no explica la naturaleza sino que está inmerso en ella. La poesía no es un hecho al margen de la realidad sino que es la propia vivencia de ésta, la vivencia profunda del instante, reveladora cual oráculo de la verdad última.

La producción artística de Eielson, sea cual sea la apariencia que presente, surge del abismo que separa el mundo de la creación estética del mundo de la experiencia, cuyo germen llevaría a una problemática de orden lingüístico: ¿cuál es el origen del profundo precipicio que separa el mundo de los objetos del de los conceptos?

En primer lugar, no todas las categorías gramaticales presentan un mismo grado de división. Frente al atributo, quizá la más arbitraria de todas, la categoría elegida por Eielson para dar cuenta del anudamiento, de la interconexión de lo existente, es el sustantivo. Un claro ejemplo sería el primer poema de *Sin título*, “Amo los astros, los atardeceres”:

Las aguas amargas
Las anguilas y las algas
Los árboles antiguos y las alimañas
Amo los armarios las agujas
Las habitaciones amplias y sin almohadones
Los ángeles atroces pero arrodillados
Los amores de antes algo amarillentos
Casi siempre absurdos y aterciopelados (*VOM*: 357)

En este texto, las palabras que empiezan por “a” son realidades abiertas, no fragmentadas. A través de la enumeración, el poeta pretende plasmar en el poema la multiplicidad de perspectivas desde las cuales pueden ser interpretadas dichas realidades, invalidando al mismo tiempo toda interpretación que vaya más allá de la propia existencia. El final del poema establece cómo el “amor por las cosas del mundo” es un amor no discriminativo, que se entrega a la multiplicidad de lo existente sin que esto dependa, por ejemplo, de la capacidad o incapacidad para el lenguaje de cada entidad:

Y todas las palabras que empiezan por A
Aunque no digan
Ah (*VOM*: 357)

Un desarrollo de lo expuesto en este poema sería un texto incluido en *Del absoluto Amor y otros poemas sin título* cuyo título reza “La luz se escribe con l”, donde la enumeración también contiene palabras que comienzan por “a” —“amarillo” “amor” y “animal”—, de las que se dirá que “Viven en un jardín lujurioso/ desde el alba del lenguaje”. Los versos finales se refieren a aquellas realidades que no pueden ser

transcritas mediante el lenguaje tradicional, a las que, a través del epíteto “azul”, dota de iluminación:

También hay otras criaturas
Completamente azules y felices
Pero que no se escriben. (*Absoluto*: 35)

En la misma línea aparece el recuento de los órganos corporales de *Noche oscura del cuerpo*¹¹⁹ o de los enseres que pueblan la habitación del artista en el poema que cierra *De materia verbalis* (*VOM*: 218) y tantas otras enumeraciones incluidas en la obra poética eielsoniana en un intento de no manipular la experiencia y llevarla sin compartimentar al texto poético: una experiencia que, sin embargo, puede ser atroz y que, al ser presentada con la máxima desnudez, produce en el lector una experiencia de angustia y sufrimiento. Así ocurre en el poema central de *Del absoluto Amor y otros poemas sin título*, cuando el agravamiento de la salud del amado produce un infierno de hospital y sufrimiento:

Así cuando llegó
La sangre derramada
El algodón manchado
Las agujas las garzas
Las mascarillas verdes
Y las mascarillas blancas
Las sábanas sucias
Y las sábanas limpias
Las camas ocupadas

¹¹⁹ La sentencia de Bodhidharma “Para encontrar un buda debes ver tu propia naturaleza. Quien ve su naturaleza es un buda” (1995:29) vincula el camino emprendido por el poeta en *Noche oscura del cuerpo* con los principios zen.

Y las camas vacías
Cuando llegó el momento
De la fiebre
La nausea
La defecación
La orina (*Absoluto*: 11)

La estructura gramatical equivalente a la categoría morfológica sustantiva sería una variante del enunciado copulativo, el enunciado tautológico, y éste será el empleado por Eielson en numerosas ocasiones para recrear y vivir al mismo tiempo un concepto total, como hará en *Papel* o en el poema de *Sin título* que comienza “Una botella de leche es una botella/ De leche (...); no se intenta describir, explicar, reproducir: el verso encierra en su simplicidad la incapacidad del lenguaje verbal para plasmar el círculo infinito de la realidad plena.

Las estructuras nominales son el fundamento lingüístico de la mayoría de los Haiku, la más breve forma de expresión poética de la literatura japonesa¹²⁰. En un artículo de Suzuki dedicado al estudio del simbolismo budista (1998: 125-133), el pensador japonés analiza una de estas breves composiciones, del siglo XVIII:

Asagao-ya!
Tsurube torarete
Morai mizu

¹²⁰ Los Haiku experimentarían su principal desarrollo con el poeta Basho (1643-1694), “cuya manera de sentir el Zen tendía a expresarse en un tipo de poesía totalmente afin al espíritu del wu-shih: “nada especial (...) sus poemas tienen la misma inspirada objetividad de la expresión de asombro que encontramos en los niños, y nos devuelven aquella manera de sentir el mundo como lo vimos la primera vez con nuestros ojos azorados.” (Watts: 209)

Oh el dondiego de día!

Apresando el cubo,

Iré a pedir agua.

A propósito del primer verso, explica en su análisis cómo la poetisa no describe la flor ni hace:

ninguna referencia a su etérea belleza, patentizando cuán plena y profundamente le había impresionado. Quedó de hecho arrebatada ante la flor: ella era la flor y la flor era ella. Tan íntegra fue la fusión, que perdió su identidad.

Watts señala cómo el haiku capta la realidad en su “ser tal” y “sin comentario” (210), aspecto que aparece en numerosos poemas eielsonianos. En una de las breves composiciones de *Naturaleza muerta* se observa no solo la proximidad formal a la estructura del haiku sino el cuestionamiento de la realidad sensorial a la que se hacía referencia anteriormente:

Mirad el silencio de los pájaros

Escuchad el perfume de las flores (*VOM*: 222)

Compárese ahora la imagen propuesta por Suzuki con la que aparece en el poema ya citado “Hay una estatua en Florencia. El poeta contempla la estatua y la estatua lo contempla hasta que él deja de ser “sujeto que habla” para convertirse en estatua, mientras que el objeto inerte se humaniza (rasgo que se manifiesta a través de su adquisición de la capacidad articuladora) y se convierte en revelador de una realidad

profunda. La clave de análisis de esta disolución de las estructuras objeto – sujeto¹²¹ aparece ya en la cita con la que arranca el poemario, la frase del maestro Eckhart: “El ojo con que veo a Dios es el mismo con el que Dios me ve a mí”.

El ojo que aparece en dicha sentencia es el denominado tercer ojo budista, el que capacita al individuo para la observación consciente. Este tercer ojo existe al mismo tiempo que los otros dos, pero, mientras que éstos dan una visión sesgada de la realidad, aquél la revela en toda su profundidad, pues, como Eielson señala: “para el pensamiento oriental, la realidad cotidiana no es sino un velo, o malla, es decir una apariencia” (Canfield: 2011: 79). Bodhidharma afirmaba que “debes comprender que todo lo que ves no es sino un sueño o ilusión” (33). En esta línea, Watts plantea los dos tipos de conocimiento que diferencia el Zen a través del órgano de la vista. Señala así las diferencias entre la visión central y la periférica. La central, que parte de una focalización, equivaldría al “pensamiento consciente”. Frente a éste, el pensamiento iluminador, como la visión periférica, es capaz de percibir la realidad en su conjunto, sin compartimentarla en categorías.

El motivo del tercer ojo, expresado ahora como “ojo único” para enfatizar la superación del dualismo de la visión ordinaria¹²² protagoniza el poema “La boca verde la boca la cara violeta”, el homenaje que rinde Eielson a Picasso.

¹²¹ Thich Nhat Hanh afirma que en la verdadera experiencia no existe distinción entre sujeto y objeto (1998: 70) al mismo tiempo que “toda discriminación entre sujeto y objeto nos aleja del zen y de su principio de no-dualidad” (71). Watts hace también referencia a este fenómeno y resuelve que “mediante esta conciencia se ve que la separación entre el pensador y el pensamiento, el cognoscente y lo conocido, el sujeto y el objeto, es puramente abstracta. No existe por una parte la mente y por otra las experiencias: hay simplemente un proceso de experiencia en la que no hay nada que captar, como objeto, ni nadie, como sujeto, para captarlo.” (2006:75)

¹²² Suzuki explica la necesidad de este tercer ojo cuando señala: “Tenemos dos ojos para ver los dos lados de las cosas, pero debe haber un tercer ojo con el que poder ver todo al mismo tiempo y, sin embargo, no

El ojo uno solo
Pero absoluto la nariz doble
Y la oreja en forma
De paloma (*VOM*: 361)

El carácter genial de Picasso se expresa así a través de la terminología zen, equiparando la figura del pintor a la del iluminado. Como el poeta de las *Cartas del vidente* (*Lettres du voyant*), el artista es para Eielson el ser capaz de “ver las sumas realidades” (*nu / do*: 69).

Eielson es consciente que esta percepción de lo sagrado del mundo no va acorde a los cánones establecidos y requiere una desconfianza en los sentidos y la razón¹²³. De igual modo, cualquier acercamiento al budismo Zen desde las estructuras científico-académicas occidentales termina en un callejón sin salida, pues el encorsetamiento que sigue a toda la categorización lingüística impide una visión del mundo como un todo no fragmentado. Por ello el Zen requiere una liberación del ser y su lengua para poder contemplar sin límites la belleza de lo creado, una liberación que sitúa al ser contra el orden establecido, alejado del institucionalismo y cuestionando siempre los presupuestos racionales.

ver nada. Esta es la comprensión del Zen. Nuestros dos ojos ven de forma dual y el dualismo está en el fondo de todos los conflictos que padecemos.” (1998: 65-66)

¹²³ Este aspecto acompaña toda la obra eielsoniana. Como ejemplo, bastaría citar unos versos que aparecen en su último poemario y en los que se observa dicha desconfianza, al mismo tiempo que la convicción de que hay una realidad más allá de los límites sensoriales:

¿Qué puede escuchar la oreja
O mirar el ojo
Si el vacío huele
El paladar observa? (*Absoluto*: 22)

El Zen recoge así los presupuestos del Taoísmo, la liberación interior y el conocimiento no convencional destinado a comprender la existencia directamente, sin “prestar atención a los términos lineales y abstractos del pensamiento representativo” para “restaurar y desarrollar la espontaneidad original: *Tzu-jan* o “cualidad de ser uno mismo así” (Watts, 2006: 30). Y la práctica del Zen posibilitará romper “las cadenas de la ilusión que nos encierran en el mundo conceptual” (Thich Nhat Hanh: 1998, 39).

Pero el hecho de alcanzar la Iluminación no supone para Eielson ningún alejamiento del género humano, sino una sublimación del propio concepto de humanidad. Esta afirmación se corrobora en el poema “Caminando por las calles de Milán”, en el que vuelve a aparecer al símbolo de la mirada iluminadora. El recorrido que hace Eielson por la ciudad italiana supone el descubrimiento de un conjunto de personajes que han perdido su humanidad. Si bien su descripción se enmarca dentro de la crítica reiterada de Eielson a la deshumanización del hombre contemporáneo, hay en este poema dos elementos que están especialmente vinculados al tema aquí desarrollado. En primer lugar, el poeta plasma esta deshumanización mediante la animalización de los individuos:

Se ven sólo animales
Bien vestidos. Ellas parecen faisanes
Con el cuello de jirafa
Y las piernas de pantera. Ellos
Manejan un tiburón
En lugar de un automóvil (*VOM*: 367)

Frente a este recurso de larga tradición literaria, el verso con el que termina el poema, para reforzar ese rasgo de deshumanización, escoge la mirada o, más exactamente, la ausencia de ésta, para referirse a estos seres:

(...) Sólo les falta la luna
Para tenerlo todo
Pero también la mirada (*VOM*: 367)¹²⁴

El símbolo de la mirada ya se intuye en los textos anteriores de Eielson, en el yo lírico de “Doble diamante” que rogaba “Hazme volver a mi cuerpo/ Destruyeme los ojos en el acto” (*VOM*: 90), en la crítica a la luz solar que “(...) no nos deja ver / Más allá de nuestros ojos” (*VOM*: 212) en el poema “Que somos todos poetas” (*De materia verbalis*) o en la petición elevada a la arena del desierto en “Nazca”, en *Celebración*: “Haz que nuestros ojos / Sean cada vez más puros” (*VOM*: 344).

Esa “ceguera” alcanza su máximo exponente cuando se plasma en el propio rostro del poeta en el poema “Como toda persona educada”, cuya desgarrada primera persona concluye el poema con los siguientes versos:

Regreso a casa
Con la cara asustada
Y un anillo de nada
En la mirada (*VOM*: 359)

¹²⁴ Se trata de la misma mirada que no se puede comprar que aparece en el poema “Cuando la señora Pérez compra” (*Absoluto*: 56).

La frustración del poeta al no poder alcanzar la Iluminación buscada —“Corro enseguida/ Detrás de un resplandor”— se contrapone en *Sin título* a imágenes autorreflexivas del poeta contemplando la luz, una luz que está más allá de la luz material y cuya significación última hay que comprenderla a partir del concepto de Iluminación.

En todas partes me levanto
Y me acuesto mirando las estrellas
Aunque no haya ninguna de ellas (Sin título:)

Este ir y venir, este camino hacia la sabiduría del propio Eielson expresado en primera persona en *Sin título*, se resume en otro de los poemas, el titulado “La gente dice que me he vuelto loco”. En él aparecen conjuntamente el éxito y el fracaso en dicha empresa, partes, como el ying y el yang, complementarias en el yo lírico y expresadas en términos lumínicos:

(...) Y sobre todo mi bolsillo
Siempre vacío y la oscuridad
En que me muevo entre destello
Y destello (VOM: 390)

La repetición del motivo de la mirada consciente recorre las páginas de *Sin título* adoptando distintas realidades físicas —una estatua, una cuchara, una cafetera o un zapato—, hasta llegar al final de la colección, donde, siguiendo esa concepción de circularidad, el poeta retoma los elementos de la cita inicial para componer el último poema:

Sonríe Dios en la pantalla

Del cielo. Veo su semblante

Hecho de rayas y puntos

Luminosos. Pero no estoy seguro

Si es el suyo o es el mío

Apago la televisión

Y yo también sonrío¹²⁵ (VOM: 408)

En la descripción del Óctuple Sendero de Dharmma contenida en la llamada Cuarta Noble Verdad de Buda, aparece una de las secciones que, según afirma Watts, (74) contendría a todas las demás. Es la denominada “visión completa” (*Samyag-drishti*) y que equivaldría a ser capaz de percibir el mundo tal y como es. Ésta a su vez se complementaría con la “contemplación completa” (*Samyak-Samhadi*): una experiencia pura, conciencia pura, por la cual ya no hay dualismo de cognoscente y conocido (Watts: 74), revelándose dicho dualismo como una mera abstracción. Si en el poema “Sonríe Dios en la pantalla” Eielson acercaba al lector al *Samyak-Samhadi*, en uno de sus últimos poemas, Dios será sustituido por un infinito mar de estrellas que el poeta observa al mismo tiempo que éstas le observan a él.

¹²⁵ Al reproducir el poema completo, observamos cómo su tipografía comunica otra realidad, una especie de vasija. Como la célebre “Poesía en forma de pájaro”, muchos de los poemas de Eielson, sobre todo en *Sin título* y *Del absoluto Amor y otros poemas sin título*, van más allá de la reproducción de una experiencia de mirada consciente para constituirse como una experiencia plena, para cuya comprensión tenemos que borrar las fronteras materiales. “Ver la rosa y que ella me vea a mí”. Cada poema adquiere una forma física, ya sea vaso, tinaja o vasija, elemento que se pierde al citar (como resulta necesario en este trabajo) los versos de manera aislada.

Qué maravilla de estrellas

No me canso de mirarlas

Siempre tan altas

Siempre tan nuevas

Siempre tan viejas

Siempre tan puras

Siempre tan bellas

Y si me canso de mirarlas

Son siempre ellas

Que me miran

Y me miran (*Absoluto*: 80)

Para el budista zen, sujeto y objeto están contenidos en todas las sensaciones o *vijnanas*:

Cuando el ojo está ante una flor, se puede decir que ojo y flor son dramas que pueden existir separadamente; pero cuando se produce la vista, el sujeto y el objeto de la vista existen al mismo tiempo en la sensación. La flor no es el objeto visto. El objeto del ver se encuentra en el mismo hecho de ver, y no puede existir independientemente del sujeto de la sensación.” (Thich Nhat Hanh, 1998:100)

Otro aspecto del Zen que aparece claramente en la obra de Eielson es el interés del artista por el proceso de la creación y el profundo desinterés por la obra acabada. Lo que importa es el camino, pues es el medio para alcanzar la Iluminación. Este aspecto se puede observar nítidamente en cómo la mayoría de las obras de Eielson han visto la luz,

sin una voluntad por el autor de publicar sus obras, lo que motivado un abismo temporal entre la fecha de composición y la fecha de publicación de muchos de sus poemarios. En un ensayo de 1989 titulado “La pasión según Sologuren” habla de su “vocación clandestina, subterránea, marginal, de eterno exiliado, o como se la quiera llamar” a la que “repugna toda forma de aparición, si no es requerida por el afecto la amistad”. En el mismo texto afirma que el hecho de haber publicado libros “lo debo pues a la insistente bondad de mis amigos”. También apunta como causas la sentencia de Rimbaud “explorar lo invisible, escuchar lo inaudito” y su amor por la arqueología y por el pensamiento oriental (282-283).

La obra de arte terminada carece de importancia para el artista, lo que cuenta es el proceso a través del cual se gesta. Y este proceso, concreto e indefinible, no es otro que el Tao, el “proceso” del mundo, el “camino de vida” desarrollado por Lao-Tsé en el clásico de la literatura china *Tao Te King* (道德經).

En palabras de Eielson “uno de los fines últimos de la meditación budista es la superación de los contrarios” (Canfield, 2011: 53) En su artículo “Defensa de la palabra. A propósito de El dialogo infinito”, señala la clarividencia del pensamiento oriental a la hora de iluminar “sobre la evanescente consistencia de la realidad, en sus dos aspectos, material y espiritual” para, a continuación, referirse al carácter ilusorio de dicho binomio. La poesía de Eielson logra la armonización de los opuestos y su superación en la unidad¹²⁶, unidad que comienza en la corporeidad en el poemario *Noche oscura del cuerpo* —“Si la mitad de mi cuerpo sonrío/ La otra mitad se llena de tristeza” (“Cuerpo

¹²⁶ Canfield afirma en su artículo “El hombre que anudaba estrellas y palabras” que la principal enseñanza que recibimos de Eielson, “es una enseñanza de serenidad duramente conquistada que desemboca, precisamente, en estas fuentes de deleite inmóvil que son sus nudos. En esa serenidad se divisa lo que el hombre va buscando desde siempre: la armonía de los opuestos” (2006:3).

dividido”)— y que llega al firmamento, como lo muestra la serie pictórica *Estrellas como nudos / Nudos como estrellas* de la década del ochenta, siguiendo la “naturaleza inquisitiva” que Eielson define como su “incorregible necesidad de *investigación* de ese misterio que comienza por nuestro cuerpo y termina, quizá, más allá del cielo estrellado” (Canfield, 2011: 31).

Esa búsqueda de la *harmonia oppositorum* se encuentra reforzada por el acercamiento al Surrealismo, que rechazaba un mundo en el que luz y sombra, lo real y lo irreal, lo vivo y lo muerto fueran considerados como entidades contradictorias. (Balakian: 18) Bretón lo expone claramente en su *Segundo Manifiesto*:

Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Será inútil buscar otra razón de la actividad surrealista que la esperanza de determinación de este punto¹²⁷.

Y Eielson encuentra ese punto perseguido por los surrealistas franceses en el espacio transgenérico. Ya en un temprano artículo¹²⁸ de 1945, al referirse al denominado “poeta dramático”, adelanta el carácter multidisciplinar de su quehacer artístico cuando

¹²⁷ Refiriéndose al artículo de Eielson “Desorganización de lo bello”, publicado en *La Nación* en 1946, Fernández Cozmán dice que para Eielson “La poesía es la conciliación de los contrarios, la eliminación de las antinomias irreconciliables” y lo vincula a los hallazgos surrealistas. “En el caso de Eielson, vemos la superación de la antinomia que se produce entre eternidad e historia, entre permanencia y cambio. En Eielson hay, pues, la presencia de una dialéctica que desemboca en una síntesis de tipo conceptual” (1996: 76)

¹²⁸ Nos referimos aquí al texto “Gobierno de la palabra”, aunque algunas características de la “poesía dramática” ya las había esbozado en otro artículo también de 1945 titulado “Apuntes”.

afirma que el creador, para establecer las bases de un nuevo mundo, que a su vez se constituye en un nuevo referente, fusionará poesía, escultura y música.

El medio para conseguir materializar esas bases de un nuevo mundo no será otro que la meditación zen. En una de sus entrevistas, Eielson explica cómo a través de la experiencia meditativa logra dar forma a sus pensamientos, imágenes, espacios, a su modo de concebir el arte y la vida “unidos en un lazo indisoluble” (*n u / d o*: 26), un experiencia que guarda muchos parecidos con la imagen que pescador José al principio de la novela *Primera muerte de María*:

Cada vez que José tejía una red, lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia delante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. En esos momentos, José parecía no existir en el presente, ni envejecer ni haber sido niño nunca. (1988: 9)

La meditación¹²⁹ surge en la poesía de Eielson por primera vez en *Naturaleza muerta*:

Todo el mundo me pregunta
Cómo hago para vivir solitario
En esta montaña celeste

Nadie logra ver que solamente

¹²⁹ La práctica del Zen en Eielson no se enmarca dentro de disciplina de la escuela Soto, la meditación más austera de todas en la postura de zazen, sino en la escuela Rinzai, en cuya disciplina se incluyen los koan y “subraya la utilización de nuestro trabajo habitual como medio de meditación” (Watts: 2006: 134).

Estoy sentado en una silla

Mirando una pared cualquiera (*VOM*: 235)

Pero es en un poema de *Sin título*, “Apoye suavemente la cabeza”, donde esta práctica Zen se desarrolla más ampliamente. En apenas siete versos están condensados muchos de los aspectos apuntados hasta ahora, como la unión de lo existente, el no-yo, la ineficacia de toda clasificación,... así como la transparencia, elemento ya analizado en relación a la impronta de las culturas precolombinas en la obra del artista, pero que ahora se muestra también filtrado por las premisas zen. La simplicidad del léxico, la armonía visual del poema-jarrón, que es y comunica al mismo tiempo, son una invitación al lector. Es uno de los pocos poemas en los que el autor se dirige al interlocutor del acto literario, a través de la forma usted, invitándole a repetir una acción cuyos pasos son aparentemente simples y cuyo resultado promete una transformación que escapa a los fundamentos de la lógica. Dicho acto es la meditación. Y ésta es precisamente la traducción de “Zen”¹³⁰.

Apoye suavemente la cabeza

En una almohada

Sonría un minuto solamente

Imagine que no existe

El bien ni el mal

Y verá que de inmediato

Su pensamiento y su esqueleto

Se volverán de cristal (*VOM*: 368)

¹³⁰ “Zen significa *dhyana*, es decir, meditación” (Suzuki, 1998: 44).

Dos son los pasos que Eielson establece en su meditación. En primer lugar, tras adoptar una postura relajada, invita al lector a sonreír. La sonrisa es un elemento que acompaña a todas las imágenes de Buda. El esbozo de sonrisa tiene, dentro de la meditación budista, el poder de devolver al individuo la paz perdida, proporcionando la serenidad y la calma necesaria (Thich Nhat Hanh, 1992: 20-23) para llevar a cabo el segundo paso: imaginar que no existe el bien ni el mal. El autor se refiere a un abandono de la actividad intelectual, una liberación del individuo: imagen que volverá a aparecer en el poema central de *Del absoluto Amor y otros poemas sin título*:

Hasta alcanzar
Ese divino estado
En el que nadie piensa nada
Sino solamente existe (*Absoluto*: 14)

Bodhidharma denominó a su método de meditación *Hekkwan*, que, traducido literalmente, significaría “contemplación-de-la-pared”. En el análisis que realiza Suzuki de esta modalidad apunta cómo:

(...) la mente queda entonces libre de deseos; ya no hay ansiedad, fijación, proyección, desviación ni representación de nada; es como una sólida roca o un bloque de madera; no hay nada en ella ni vida ni muerte, ni memoria ni intelecto (Suzuki, 1998: 45)

Se trata de lo que Watts, denomina “el sencillo y sutil arte de *wu-wei*” (2006: 39), el principio taoísta de la “no-acción”, concebido no como una quietud intelectual sino

como un “desasimiento mental” (2006: 40). Esta liberación de la mente disuelve la dualidad, la división en categorías objeto-sujeto, y orienta la experiencia hacia el descubrimiento de una realidad plena. Igual que para ver un objeto lejano la retina tiene que relajarse, tratar de “no ver”, Watts afirma que lo mismo ocurre para alcanzar la sabiduría. El ser humano, al aferrarse a un sistema de categorías imperfecto, al intentar captar las partes, pierde la capacidad de percibir el todo, la totalidad como engranaje en perpetuo movimiento.

Una vez realizados estos pasos, los dos últimos versos contienen la experiencia de una transformación, la transformación del plano físico y el intelectual en cristal.

Surge entonces la imagen de la transparencia como equivalente al estado de Iluminación, como visión consciente de la interrelación del cosmos¹³¹.

La transparencia es la máxima expresión física de la continuidad de lo creado. Es la conceptualización de una realidad dual. El cerebro y el esqueleto de cristal del iniciado simbolizan la ruptura de la división objeto-sujeto, cuando el individuo pasa a formar parte del paisaje diluyéndose el sueño de su individualidad en la multiplicidad de lo existente.

Durante muchos años la labor poética de Eielson se vio interrumpida. Las causas de ese largo paréntesis, que se interpretó como un abandono definitivo de la poesía, hay

¹³¹ En el ensayo titulado “El «paisaje infinito» de la costa del Perú”, Eielson señala la meditación y la influencia oriental, en concreto de los jardines zen o *karesansui*, en el proceso de gestación de la serie pictórica del mismo nombre: “He aquí entonces que la materia se transfigura y —por virtud de la memoria— deviene paisaje interior, paisaje cultural, paisaje total. El paisaje primigenio —en su flagrante desmesura geográfica y anímica— se convierte en “paisaje infinito”. La dimensión total conduce al inevitable cero de la meditación trascendente. Quizás algo de los jardines zen aparece en estos solemnes espacios dispuestos al borde del Océano Pacífico. Como si nuestros más confusos orígenes orientales hubieran resurgido por virtud de un procedimiento quizás exacto en su motivación” (*nu / do*: 272).

que buscarla en sus propias palabras. En la entrevista que concedió Eielson a Abelardo Oquendo en 1981, contestaba a la pregunta de por qué no escribía más poemas diciendo:

Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía. Entonces, todo lo anterior no tendría sentido. La poesía oral me ha ocupado bastante en los últimos años y en el presente estoy haciendo algo que no sé realmente cómo definir. Y en cuanto a libros, desde 1973 no son ya de papel, sino de algodón, de oro, de piedra, de cristal, de yerba, de tierra, de terciopelo y de hierro. (*n u / d o*: 407)

Y esta concepción de la poesía, estos libros que mencionaba Eielson en 1981, vuelven a aparecer intactos en *Sin título*, como manifestación de la presencia de la poesía en la propia vida, sin que haya barrera alguna que las separe porque se trata de dos términos sinónimos:

Los libros que prefiero no son de papel

Sino de Yerba de madera
De alabastro de misteriosas materias
Que quizá no existen
Antiguos libros de piedra
Grabados por la sangre y el sollozo
Escritos por la lluvia
Y por los siglos que ya nadie lee
Ni conoce (*VOM*: 370)

La poesía es escrita por los elementos naturales, es la propia vida, la experiencia cotidiana. Y esta misma idea articula también otro de los poemas:

No hay poesía hay solamente

Vida. Lo que pasa es que la gente

No sabe que la poesía

Es vida y sobre todo

Que la vida es poesía

Todo esto es viejo se dirá

Pero qué importa.(...) (VOM: 364)

El poeta, para dar cuenta de esa totalidad, pretenderá entonces que su poesía sea experiencia en sí misma, “que su palabra sea realidad y no se limite sólo a nombrarla” (Oquendo: s/n), pues, como aparece en uno de los poemas pertenecientes a *Del Absoluto Amor y otros poemas sin título*, sabe que si en la unidad yace la luz, en la fragmentación reside la sombra y el sufrimiento:

El cerebro es una joya

De infinitas perlas

Cada perla se refleja

En cada perla y así

Todas las perlas dan origen

A la luz y al pensamiento

Mas enseguida las perlas

Se separan y lo que era

Pensamiento se vuelve llanto
Lo que era luz párpado
Todo el cerebro se vuelve nada
Para que aparezca temblorosa
La mirada (*Absoluto*: 64)

El éxtasis de la unión de los contrarios, de la disolución de las barreras objeto-sujeto, encuentra en la poesía de Eielson otra imagen, la unión sexual. En el mismo artículo sobre las estatuas de cuarzo de los pueblos precolombinos, Eielson señala cómo el éxtasis chamánico, unido al éxtasis sexual, estaba caracterizado por la desaparición de las dualidades. Cita entonces tres dualidades (“tierra y cielo”, “lo femenino y lo masculino” y “lo divino y lo humano”). Y estas oposiciones ancestrales, a partir de las cuales se levanta el pensamiento occidental, surgen conciliadas en la poesía eielsoniana.

Al analizar las pequeñas figurillas de mármol rosa, Eielson equipara los términos “transparencia” y “ambigüedad”, como “estado perfecto de unidad original” en el que no opera dicha fragmentación de la realidad. Este estado fetal se manifiesta en todas las civilizaciones primitivas, sigue Eielson, a través de la figura del mito andrógino, capaz de aunar en sí mismo los opuestos de la feminidad y la masculinidad en un resultado que supera, a través de la simbiosis, ambas categorías.

El éxtasis sexual se plantea entonces como un acto trascendente, más allá de la corporeidad pero marcado por ésta, y dicha sexualidad será expresada en clave andrógina. Como señala Susana Reisz en su artículo “Eielson visionario” la unión de los cuerpos es una unión humana y cósmica a un tiempo, porque, detrás de la unión con el amante, se halla la comunión con el universo (*n u / d o*: 423). La identidad sexual de los individuos

entregados al éxtasis no resulta pertinente, necesaria, porque a través de dicha experiencia, han vencido el espejismo de la separación y se han transfigurado en algo superior, en armonía con el universo. Es una vuelta a ese estado perfecto de unidad original, y en el cuerpo del amante, el poeta reconoce dicha pluralidad de la materia. Así ocurre en el poema “Adoro tus piernas desnudas”. Junto a la propia desnudez del amante como símbolo de pureza original, el centro del poema se refiere al órgano sexual, una “mariposa púrpura y templada” que, como señala Reisz: “se niega a ser pene o vulva. Prefiere ser Eros en amorosa lucha con Thánatos para tomar tan sólo el nombre de la vida.”

Eielson establece un doble plano del acto sexual. Por un lado, sitúa el acto físico, marcado por la temporalidad y la contingencia. Así aparece en el poema “No se trata de jugar tranquilamente”, cuando dice:

Nuestra carne y nuestros huesos
Son tinieblas que se juntan casualmente
Y eso es todo (*VOM*: 374)

Junto a esta realidad perceptible y al mismo tiempo sesgada, se esconde una realidad trascendente, que se encuentra más allá de los ejes espacio-temporales y que no está condenada a la transitoriedad:

Mas el amor verdadero
Es un gigante de oro
Que no tiene pene ni vagina
Y que tampoco muere (*VOM*: 374)

El motivo del “amor más poderoso que la muerte” se reelabora entonces desde la corporeidad superada de los amantes. Y de nuevo, como en el poema “Adoro tus piernas desnudas”, el amor vuelve a ser descrito en términos sacros, esta vez, adoptando la imagen de un dios de oro, material que simbolizaba la divinidad en los pueblos primitivos.

El amor del poeta hacia el mundo, que aparece en poemas como “Amo los astros los amaneceres” o “Amo los objetos y las personas claras” se vuelve “adoración” al referirse al amante. La mariposa que surge entonces entre sus piernas es la transformación del gusano, símbolo en el poemario de la muerte y de la temporalidad humana.

En el segundo capítulo de esta Tesis se ha abordado el tema de la desnudez en Eielson. Desprenderse de los vestidos no es sino el primer paso para desprenderse del propio yo porque “la verdadera desnudez no es sino la entrega a los demás” (Canfield: 2011: 116). Una entrega que ya se encuentra en los primeros poemarios del poeta: la elección de los temas para los poemarios sobre Antígona y Áyax, la primera tomada del ciclo tebano y el segundo del ciclo troyano no es causal: si Antígona representa la compasión hacia la humanidad, el tema central de Áyax, como señala Rodríguez en el prólogo la Tragedias completas, de Sófocles, es la “piedad hacia el amigo”.

El arte es una forma de gratitud para Eielson, una forma de dar las gracias a la vida por el regalo de la existencia, como expone en la entrevista titulada “Hablar con Eielson” a Martha Canfield. La mano abierta a la que el maestro del Zen Soto Dogen se refería al decir que por ella puede pasar toda la arena del desierto, no es si no la visión del

artista, la visión consciente que no pretende apresar el momento sino contemplarlo en toda su magnitud.

Y en ese amor a lo creado subyace el *puer aeternus*, el arquetipo de la eterna juventud, pero filtrada por la *joie de vivre* que descubre Deshimaru en su discípulo. Como él mismo explica a Canfield, el rasgo de la infancia que perdura en su vida adulta, rasgo que es rastreable en toda su obra creadora, es el “amor por todo lo creado, sin distinción alguna” (*n u / d o*: 50).

Este rasgo encuentra su equivalente en las bases del Zen. Como afirma Watts, detrás del camino de liberación que es el Zen existe una profunda compasión por lo que nos rodea, un amor infinito, más allá de las categorías convencionales, que nos acerca al mundo con fascinación, la fascinación de un niño. O, en palabras de Eielson:

Sigo creyendo firmemente que el poeta y el artista, por sobre todas las cosas, deben conservar una suerte de inocencia, de prolongado asombro ante las cosas del mundo... En ellos debe encarnar, en cierta medida, el arquetipo de *puer aeternus*. (Canfield: 2011:44)

Frente a la visión occidental del Budismo como una filosofía o religión caracterizada por un profundo individualismo, Eielson proclama el Zen como una “verdadera renuncia al propio yo para mejor abrazar a los demás”. Es el abrazo al género humano que ya latía en *Antígona* pero multiplicado ahora a todo lo existente, sin distinciones. No hay incompatibilidad entre la búsqueda de uno mismo y, a través de ésta de lo sagrado, y el amor.

Al seguir los presupuestos Zen, el poema-homenaje a Picasso citado anteriormente, planteaba la equiparación “genio-maestro-iluminación”, a través del símbolo del tercer ojo. La misma relación se establecerá en otro de los poemas-homenajes que aparecen en *Sin título*, el poema titulado “Respira Tàpies”. En su homenaje al artista barcelonés, Eielson acude al término “mirada” para referirse a su genialidad, en terminología Zen, “grado de Iluminación”:

Tras el muro
No hay cemento puro
Ni caja de cartón que encierre
Su mirada (*VOM*: 396)

También en los versos iniciales del poema dedicado a Octavio Paz, “La paz de Octavio”, se equipara el genio con el iluminado. El artista mexicano ha alcanzado una sabiduría que se describe en términos Zen: la capacidad de descubrir tras la realidad engañosa la verdadera profundidad de lo existente.

La paz de Octavio

Era esa luz azul
Que llevaba en la solapa
Y que permitía ver el revés
De las cosas (*VOM*: 393)

Si la Iluminación, la sabiduría del genio, se manifiesta en símbolos lumínicos, Eielson empleará el mismo campo léxico al referirse a la maestría ejercida por objetos o

entidades inmateriales. Del mismo modo que la estatua del poema “Hay una estatua en Florencia” enseñaba al poeta a contemplar la realidad en su profundidad, convirtiéndose así en instrumento de sabiduría, cada elemento del cosmos encierra en sí mismo ese carácter sapiencial en el conjunto de su obra.

Si en apartado anterior se analizaba ese “lenguaje de la luz” para referirse a entidades físicas como el mar de la infancia o el desierto peruano que ejercen de maestras, vemos ahora cómo cada acto humano es portavoz de sabiduría, y esta sabiduría se expresa en términos lumínicos. Acciones cotidianas como beber un vaso de agua o preparar café revelarán, a través de la visión consciente, la verdadera dimensión de la realidad, el milagro de la existencia. Nos referimos aquí a los poemas “Canto la belleza de mi cafetera usada” y “Tomar un vaso de agua es una operación”, de *Sin título*. Esta idea se halla en los propios fundamentos teóricos del Budismo Zen, en concreto, en la enseñanza de Bodhidharma titulada “Tratado sobre el linaje de la fe” (1995: 27-63) en la que el introductor del Budismo, el Kung-Fu y el té en China afirmaba:

Responder, percibir, arquear las cejas, parpadear, mover las manos y los pies, todo ello es tu naturaleza milagrosamente despierta. Y esta naturaleza es la mente. Y la mente es el buda. Y buda es el Camino. Y el camino es Zen (1995:47)

Al seguir este planteamiento, no extraña entonces que, en los poemas arriba citados, al referirse a actos tan cotidianos como los expuestos, aparezcan (bien en el título, bien en el interior del poema) adjetivos que los vinculen con la Iluminación ya desde el título —“Tomar un vaso de agua es una operación/ Luminosa”— o que refiriéndose a una cafetera afirme:

Gracias a ella encontré
El sol posado en mi cuchara
Y todo el firmamento encendido
Por la indescriptible fragancia
De mi cafetera (*VOM*: 371)

El maestro Thich Nhat Hanh explica cómo la realidad “mesa” está compuesta por una infinidad de elementos no-mesa (el martillo, el árbol, la sierra,...) y aún más “los padres del carpintero, el pan que comen,...”. De continuar la cadena, se descubre cómo en cualquier diminuta realidad está condensado el universo y cómo todos los elementos existentes del pasado y del futuro confluyen en ella. “El uno es igual a todo”¹³².

Dentro del sistema Avatamsaka del Budismo existe el principio del “origen relacionado de todo lo existente”. La imagen del nudo, figura reveladora del sentido armónico del cosmos anteriormente analizada, parte de la creencia en el no-yo. Esta teoría afirma que los objetos y seres del mundo animal y vegetal están en constante transformación dentro de los ejes artificiales del espacio y el tiempo creados por el hombre. A partir de esta “sabiduría no discriminativa” surge el principio budista de la interrelación. Por todo ello se puede afirmar que el principio del “no-yo” se halla en el origen de los versos de *Sin título* y de los poemas “sin título” recogidos en *Del absoluto amor*:

¹³² Thich Nhat Hanh lo desarrolla de la siguiente manera en *Las claves del Zen*: “Si sabemos mirar la mesa con profundidad, podremos ver en ella la presencia de todos los elementos no-mesa. La existencia de la mesa implica o demuestra la existencia de lo que no-mesa y, en realidad, del universo entero. Esta idea está explicada en el sistema Avatamsaka del budismo por la noción del origen interrelacionado de todas las cosas. Noción en la cual el uno es igual a todo y el todo es igual al uno.” (36)

El principio de no-identidad esclarece esa brecha enorme que se abre entre las cosas y los conceptos que de ellas tenemos. Las cosas son dinámicas y vivas, mientras que nuestros conceptos son estáticos y pobres. (Thich Nhat Hanh, 1998: 35)

En el poema “Tomar un vaso de agua es una operación”, ya mencionado anteriormente, presenciamos cómo el fundamento teórico más arriba expuesto se materializa en una acción cotidiana, a través de los versos:

Es comprender de improviso
La transparencia del aire
Antes de volverse nube
Es cubrirse la cara de lágrimas
Tomar un vaso de agua
Es cubrirse de lluvia y granizo (*VOM*: 389)

La nube, las lágrimas la lluvia o el granizo son elementos no-vaso de agua. Una acción tan cotidiana como la expresada no es sino el extremo de un hilo, el hilo que entrelaza los elementos cósmicos, la multiplicidad de lo existente, y su visión es una visión reveladora de la armonía última del universo.

Y levantando sólo un brazo
A la altura de los labios
Convertir el mundo entero
En un vaso de agua (*VOM*: 389)

El principio del “no-yo” es definido por Eielson como paralelo a la concepción de la nada de la mística cristiana, aunque puntualiza que dicho paralelismo no se traduce en una equivalencia, ya que, frente a la negación de la realidad formulada por los místicos cristianos, el Budismo no plantea la existencia de “otra realidad”, ya que sólo existe la que percibimos y es en ella en la que descubrimos la divinidad. Este concepto es claramente reconocible en el poema porque en él no se nos propone un alejamiento o ascenso a otra realidad, sino un abandono de nuestra óptica utilitarista, en la que tomar un vaso de agua se limita a la finalidad de saciar la sed, para observar la realidad en su esencia.

La misma idea filosófica aparece en el poema “Me siento ante mi mesa servida”, donde de nuevo se presenta una escena cotidiana como marco de la iluminación — “Levanto mi cuchara/ Sobre mi plato que humea”(Sin título: 36)—. Pero en los versos que siguen se produce una distorsión, un quebrantamiento de las estructuras gramaticales sujeto—objeto para terminar con el descubrimiento revelador de la armonía última, de la interconexión de lo existente, al afirmar:

Pero no es mi mano que se mueve
Ni mi pensamiento ni mi plato
Ni tampoco mi esqueleto
Sino todo el firmamento
Que resplandece en mi cuchara
Y me alimenta cada día (Sin título: 36)

Cada acto humano se convierte en portavoz de sabiduría. El espacio poético, tradicionalmente reservado a las llamadas “acciones poetizables”, abre entonces sus

puertas a la infinitud de lo existente. No se trata de convertir cada objeto en objeto artístico, sino de dar cuenta de su verdadera naturaleza artística, de rescatarla, de hacerla perceptible a través del poema, como un oráculo de la armonía cósmica. El resultado es una verdadera subversión del espacio poético tradicional que surge del deseo de “dar a cada gesto humano un alto sentido que niegue su inevitable transitoriedad” (Oviedo, 2001: 9)

El principal mecanismo para equiparar las actitudes tradicionalmente “no-poéticas” a aquellas que sí son consideradas como tales, es la enumeración. El sistema lógico del lenguaje prescribe que en las estructuras copulativas aparezcan elementos pertenecientes a una misma categoría, no sólo gramatical sino también conceptual. Eielson emplea en casi todos sus poemas estructuras copulativas simples (A y B), en los que A es un elemento cargado de resonancias poéticas, metafísicas o filosóficas y B es un elemento propio de la cotidianeidad que, con frecuencia, sería clasificado como vulgar u ordinario por la crítica más purista. Así el poema “Todo es París para mí” termina con la siguiente estructura copulativa:

Todos mis sueños y mis heces

Son las mismas en París Roma

Nueva York o Lima

Prescindir de los sueños o de las heces para referirse a la existencia humana sería mutilar una realidad compleja y, por tanto, falsearla. Si la poesía es vida, ésta ha de abarcar todas las dimensiones y no sólo aquellas que resultan acordes a cánones caducos porque, como afirma el Budismo Zen, “por más altos vuelos que emprenda el idealismo humano, el hombre no puede escapar a su físico y a su fisiología, a las que el espíritu está

tan íntimamente vinculado” (Suzuki, 1998, 72). Estos planteamientos articulan uno de los últimos poemas de Eielson en el que, tras enumerar los actos cotidianos, la inmediatez de la Iluminación dibuja en el rostro del yo lírico una sonrisa:

Me levanto me lavo los dientes

Defeco tomo desayuno me visto

Abro la puerta voy a trabajar

El mundo está lleno de ruedas

El mundo está lleno de ruedas

Vuelvo a mi habitación cierro

La puerta devoro un sandwich

Tomo un vaso de agua orino

Me desvisto me acuesto

Sonríó nuevamente

El mundo está lleno de estrellas

El mundo está lleno de estrellas (*Absoluto*: 68)

La poesía se convierte en un acto de subversión frente a la concepción utilitarista, en la cual la belleza queda relegada a las llamadas “obras de arte”. Así sucede en el mencionado poema “Canto la belleza de mi cafetera usada” al referirse a ella como “verdadera clepsidra”, empleando el lenguaje propio del Modernismo para dar cuenta de la nueva realidad. No se trata de “poesía de lo cotidiano” sino, como se ha señalado ya, de una verdadera subversión del espacio poético. Esta vez, el firmamento está condensado en una fragancia.

Frente a esta presencia de la luz como símbolo de la capacidad de lo existente de mostrar la realidad profunda, en algunos poemas de *Sin título*, la oposición luz-oscuridad se expresa de forma totalizadora, como experiencia onírica de corte surrealista. Así ocurre en el poema “Los caballos llegaron al alba”. En él, los caballos, imágenes cargadas de connotaciones místicas, son portadores de la luz:

Los caballos pasaron por delante de ella
Como una llamarada
Sus divinas crines eran humo
Y su relincho centellas (*VOM*: 365)

La gente siente miedo y se postra ante ellos. Pero, semejantes a los antiguos dioses inclementes, no sienten piedad e invaden con su luz la realidad: “Todo se había vuelto caballo / Es decir destello”. El establecimiento de la equiparación “caballo - destello” vuelve a cuestionar la estructura copulativa al igualar dos conceptos aparentemente diferentes, cuya semejanza y fusión sólo tienen sentido dentro del marco del poema. Así, la conceptualización es inmanente a la experiencia poética y ésta crea su propio espacio de realidad dentro del poema. Las gentes despiertan de su sueño de oscuridad y sienten pánico ante una luz que muestra su desnudez. Se trata de una imagen onírica donde el poeta quiebra de nuevo las convicciones que separan lo real de lo irreal en la mente del lector para plasmar una experiencia sensorial, la experiencia de la luz, como única y última verdad. Y esta idea Iluminación está profundamente unida a la de despertar, al plantearse nuestra visión sesgada de la realidad como un estado de letargo para salir del

cual es necesario despertar al camino de la luz. Y ese es el significado de la palabra “buda”: despierto, milagrosamente despierto (Bodhidharma, 1995: 47)¹³³

La experiencia totalizadora de la luz tiene su “poema espejo” en el mismo poemario en “De pronto la conversación se volvió oscura”. Si la contemplación de la interrelación de todo lo existente es fruto de la sabiduría y ésta se expresa en términos lumínicos, su contrario, es decir, la ruptura de esa interrelación, la experiencia de la incomunicación, se servirá en el poemario de términos relativos a la oscuridad y la tiniebla y, del mismo modo, se plasmará como experiencia totalizadora de oscuridad e, igual a que la que aparecía en el anterior poema, será capaz de destruir con su intensidad los ejes lógicos de la realidad.

El punto de partida se sitúa ahora en una situación cotidiana, la charla telefónica de dos interlocutores, que se verá bruscamente transformada en oscuridad, en un universo sensorial marcado por la ausencia de luz. Esta conversión se lleva a cabo de acuerdo a un esquema circular. La oscuridad surge de los propios sujetos y se expande abarcando todo lo existente. El fenómeno se completa volviendo al origen, retornando a los dos elementos iniciales y transformándolos en gusanos.

La oscuridad de la incompreensión afecta en primer término al lenguaje: los dos interlocutores dejan de entenderse —“Ninguno de los dos entendió/ Al otro (...)”. La realidad física que los rodea también se sumerge en las tinieblas, transformándose en un bosque sombrío en el que están ausentes todos los elementos cósmicos:

¹³³ “El Budismo se desarrolló a partir de la experiencia de Buda, experiencia conocida con el nombre de Iluminación. En sánscrito se le llama Bodhi, y Bodhi y Buda proceden de la misma raíz: budh. Bodhi significa Iluminación y Buda, el Iluminado” (Suzuki, 1998: 153).

Desapareció el teléfono
El agua y la luz dieron origen
A un antiquísimo follaje
En el que no brillaba el sol
Ni la luna (Sin título:)

La oscuridad, la experiencia de la incomprensión, tiene un efecto estremecedor que transforma el espacio circundante. La naturaleza no es el espejo romántico del espíritu del creador, sino un elemento en continua transformación que anula toda certeza lógica.

En las numerosas ocasiones en las que Eielson se refiere a la problemática del hombre contemporáneo, su crítica al materialismo deshumanizador revela cómo la pulsión espiritual, la búsqueda de un sentido más allá del cientifismo lógico, se halla más presente que nunca en nuestra época. “Si bien es verdad que vivimos en un mundo prevalentemente profano, yo diría que son tan sólo las relaciones humanas las que sufren este laicismo a ultranza, o sea, el nivel social.” (Canfield, 1995c: 15)

“El uno es igual a todo” rezaba el principio del no-yo budista. La multiplicidad del cosmos concentrada en el instante efímero da cuenta de la interrelación de lo existente. Y la propia concepción del libro *Sin título* responde a este principio, desde la propia portada. En la cubierta no aparece el nombre del autor ni del poemario, cuyo título, que se encuentra en la primera página, es a la vez un no-título. Eielson recoge una

denominación común dentro del arte plástico, especialmente frecuente en el soporte impreso de los catálogos de las galerías¹³⁴.

Todo el poemario está concebido como “nudo”, como “meta- nudo”, tomando la definición de Canfield¹³⁵ (Canfield, 1995c: 48) en el que no sólo es la propia estructura del poemario la que aparece como un anudamiento sino que el conjunto del libro está vinculado de forma definitiva a algunos símbolos, fundamentos y principios que han articulado su creación anterior. El primer paso para probar dicha tesis es el análisis detallado de la portada. Aparece en ella un acrílico de Eielson realizado en 1985 y titulado “Nudo” (acrílico sobre madera realizado en 1985). Resulta obvio que existe una intencionalidad al desplazar la palabra por la imagen. El significado profundo de la realidad “nudo”, su multiplicidad de perspectivas, se amplía diametralmente transformando el lenguaje artístico. Al profundizar en dicha imagen de acuerdo con el planteamiento que hasta aquí hemos desarrollado, el nudo surge entonces como aglutinante de toda la filosofía que aparece en la obra. El principio del no-yo, la interconexión de los elementos, el instante, la circularidad del tiempo,... todo ello está condensado en la portada. El mensaje se halla en su totalidad en la cubierta: el interior del libro actuará entonces como una exégesis de la imagen, como una interpretación del arte a través del arte, como un reflejo de una experiencia totalizadora a través de otra experiencia totalizadora.

¹³⁴ No sin motivo, Susana Reisz en su artículo “Eielson visionario” afirma cómo un amigo suyo confundió el poemario con el catálogo de alguna exposición (*n u / d o*: 348).

¹³⁵ Nos referimos aquí a la denominación creada por Canfield en *El diálogo infinito* al referirse a la instalación realizada por Eielson como homenaje a Leonardo Da Vinci, en la que anudaba una tela en la que se había impreso con anterioridad el manuscrito de Leonardo Códice sobre el vuelo de los pájaros y sobre los anudamientos (Canfield, 1995c: 48).

El acto de anudar, al igual que el resto de los actos cotidianos que aparecen en los poemarios eielsonianos, disuelve las barreras sujeto-objeto y da cuenta de la interconexión de lo existente, de la totalidad del universo condensada en el ritual más cotidiano. El “nudo” de la portada de *Sin título* es a su vez un meta-nudo que borra las fronteras críticas que separan una etapa de otra para convertir el total de su producción en un todo que fluye sin límites. En el interior de la obra, así como sucede también en la segunda parte de *Del absoluto Amor y otros poemas sin título*, un nuevo nudo aparece en el diseño de la estructura de cada poema. Como unidad totalizadora, cada poema presenta la división “título-cuerpo” del poema sólo de forma aparente, ya que cada título es al mismo tiempo el primer verso del poema, sin cuya inclusión se hace imposible la comprensión del significado global.

Ortega, su artículo “Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson”, afirma que “cada obra suya nos devuelve la inmediatez de una iluminación”. Cada poema, cada instalación, cada nudo busca causar en el interlocutor el *satori*: la experiencia Zen del “despertar” (Watts, 2006: 42). Nos libera del tiempo y, parafraseando al autor de aquel libro que le diera Merrill, si abrimos bien los ojos y vemos con claridad resulta evidente que no hay otro tiempo que este instante, y que el pasado y el futuro son abstracciones sin ninguna realidad concreta.” (Watts, 2006: 225). Así lo experimenta Canfield al observar sus nudos:

Pero el momento en el que la meta espiritual alcanzada resulta más evidente es cuando aparece el símbolo privilegiado de su arte, el nudo. Con él, el movimiento se detiene, las telas se fijan, el tiempo interrumpe su curso y el alma, libre de toda angustia, se concentra en la contemplación (Canfield, 2011: 9)

Eielson, igual que tres de sus maestros, Javier Sologuren, John Cage y Octavio Paz, establece a través de su obra un puente con Oriente y su lenguaje es un lenguaje del despertar. Nos invita a la ruptura de nuestras cadenas racionales y dejarnos llevar por el Tao a través de la contemplación. Quizá nosotros, como le dijo Deshimaru a Eielson en París (Canfield, 1995c: 31), seamos budistas desde nuestro nacimiento, sólo que no lo sepamos.

Conclusiones

A modo de reflexión final, las líneas que siguen resumen los hallazgos a los que se ha llegado a través de esta investigación, mostrando las conclusiones de carácter parcial que se han obtenido a lo largo de los capítulos y apartados que la componen.

En el primero de los capítulos de esta Tesis se ha analizado cómo, a pesar del gran espacio de tiempo que Eielson vivió fuera del Perú, su tierra natal siguió acompañándole. Con algunos de los miembros de la Generación del 50, grupo al que nunca consideró pertenecer, compartió lugares de encuentro —como la peña Pancho Fierro—, la fascinación por la literatura hispánica, su reivindicación de la generación anterior, sus ansias de renovación y el exilio. Un exilio que para Eielson, a diferencia de sus compañeros, no tendría vuelta atrás.

También en este primer capítulo se ha visto cómo la figura de Eielson anula la falsa polémica de entonces entre poetas “puros” y “sociales” y cómo la influencia de Vallejo en su obra va más allá de la fascinación que el maestro de Chuco causara a los jóvenes de la Universidad de San Marcos a mediados de los cuarenta. La poesía de Eielson, sobre todo a partir de *Habitación en Roma*, establece un diálogo ininterrumpido con el “Padre César”, con el que comparte un profundo sentimiento de solidaridad ante el sufrimiento, la conciencia del exilio, la presencia de la muerte, la lucha agónica entre la realidad y el deseo, entre lo sagrado y lo blasfemo y, sobre todo, una soledad intrínseca a la existencia humana. Si Vallejo es para Eielson “la poesía hecha carne y hueso”, será precisamente esa corporeidad el punto de partida de Eielson en su personal bajada a los infiernos titulada *Noche oscura del cuerpo*.

En cuanto al papel de Perú como entidad física en los poemas eielsonianos hemos visto cómo Eielson se aleja de Lima pero, al mismo tiempo, se reencuentra con la costa. Ese reino del recuerdo que es el *Paisaje infinito de la costa del Perú* tendrá dos protagonistas, el agua y la arena, dos lugares arquetípicos de transformación que recorren casi todos los poemarios eielsonianos. El mar del Perú, maestro “brillante y luminoso”, será el encargado de despertar al joven Eielson a la vida adulta, mientras el Mediterráneo, el mar de adopción, se alzará como espacio de la iluminación y, a partir de *De materia verbalis*, contendrá la propia esencia creadora. Nadar será escribir y la espuma, los intentos fallidos del poeta por lograr alcanzar la esencia del hecho poético.

Relacionado con su connotación marina, el azul se erigirá como el color del arte, remontándose al símbolo de “la flor azul” de Novalis. Y también será la tonalidad de aquéllos que se mantienen al margen de la sociedad, de los que cuestionan los patrones que rigen la Modernidad, como los poetas Javier Sologuren u Octavio Paz, con su “luz azul” en la solapa.

En lo referente al desierto, en esta investigación se ha analizado cómo la significación del símbolo está presente en Eielson al situarlo como espacio de la revelación. A la arena de Nazca alzarán sus plegarias, a la Madre Tierra, como antes lo hiciera al mar. Pero, al mismo tiempo, el desierto será “cuna y tumba de nuestro acontecer histórico”; bajo la arena yacerán los restos de civilizaciones arcaicas cuya sabiduría es reivindicada por Eielson a través de su labor ensayística, pero también a través de su obra artística visual y literaria.

La reivindicación de lo primitivo, enlazada con *Sturm und Drang*, con el Romanticismo, con el Simbolismo y el espíritu de la Vanguardia europea, es en Eielson la vuelta a un mundo todavía no condicionado, donde arte y vida van unidos, donde realidad y magia conviven, donde todo se rige por el arquetipo de complementariedad. Y esa reivindicación llegará de la mano del primero de los símbolos centrales de este trabajo, el nudo.

En esta entidad, lo primitivo y lo moderno están inexorablemente vinculados, simbolizando una visión del mundo como unidad en la que todo está interrelacionado. Y el artista, anudando, logrará *ver* realmente, como el *poète voyant* de Baudelaire.

A modo de chamán contemporáneo, Eielson concebirá la experiencia poética como un trance de comunión con lo creado y la poesía fluirá a través de él, alcanzando un estado de “transparencia”: el perfecto estado de unidad original, una vez abolidas las fronteras materiales.

Pero el nudo surgirá de la manipulación de las prendas de vestir dispersas sobre el paisaje de la costa peruana. Y, tras esa manipulación, se esconde un cuestionamiento del vestuario, de la máscara, de todo lo que impide al hombre ser hombre.

En el segundo capítulo se ha analizado la presencia del cuerpo en la poesía de Eielson y se ha demostrado cómo éste se halla filtrado por el mundo clásico y constituye la base del proceso introspectivo de búsqueda del yo. Para su estudio, la presencia del mundo grecolatino se ha dividido en dos bloques. En el primero de ellos, se ha analizado la revisión que Eielson realiza de dos de los protagonistas de los ciclos troyano y tebano

de Sófocles, Antígona y Áyax, una relectura del mito caracterizada por la esquematización y la búsqueda de la esencia, así como por una transposición de los héroes a las coordenadas temporales del autor. En este apartado se ha visto también cómo la sinrazón de la guerra se plasma en estas obras a través de los roles otorgados por Eielson a sus protagonistas: combatiente y enfermera, la dualidad de la batalla.

Pero estos poemarios no son los únicos ejemplos de la presencia del mundo antiguo en la poesía de Eielson. Como se ha detallado, numerosos elementos arquitectónicos de la arquitectura clásica recorren los textos eielsonianos y, entre ellos, la columna será el que más significados aglutine, ya que Eielson acude su simbolismo de *axis mundi* como evolución de otro de los símbolos del Centro del Mundo más antiguos: el árbol.

Desde el “arcaico Señor de los cedros” que preside el antiparaíso de *Reinos*, observamos multitud de árboles y columnas, elementos ascendentes que, en su última transformación, desembocarán en el símbolo de la estatua y, desde ésta, en ser humano, desnudo como una estatua griega, aquella que fascinara a Eielson en su infancia. Y es que, como se ha desarrollado en estas páginas, la presencia del cuerpo humano en la poesía de Eielson es la máxima expresión de la influencia del mundo grecolatino en su obra.

El hombre será punto de unión entre el cielo y la tierra, anulando los contrarios al mismo tiempo que los experimenta en su propia corporeidad, debido a su doble naturaleza: la que aspira a la trascendencia y la que le aferra a la tierra. La columna se ha

transformado en una columna vertebral que recorre el cuerpo de una estatua. Y la estatua no es sino la imagen ancestral del hombre.

El cuerpo es un microcosmos que se rige por las mismas reglas que el universo y entenderlo supone entender el funcionamiento del mundo. Por eso hay que desnudarlo, dividirlo, multiplicarlo y mutilarlo en una operación de introspección en la que órganos y prendas de vestir aparecerán hermanados: ambos serán obstáculos para lograr trascender la materialidad. Pero, a partir de *Noche oscura del cuerpo*, el poeta descubre que en sus órganos y tejidos se halla también el hilo para salir del laberinto o, mejor dicho, para llegar hasta lo más profundo de éste y enfrentarse allí con un minotauro que no será sino él mismo. Este viaje estará descrito en clave iniciática, una suerte de *regressus ad uterum* postmoderno en busca del Centro novaliano.

A partir de *De materia verbalis*, la alteración en la disposición clásica de las prendas de vestir será característica del ser de los márgenes, el crítico, el que se niega a vivir bajo unos imperativos en los que no cree: el poeta. Y la estatua reaparecerá en los últimos poemarios del autor condenada al dolor y la soledad: soledad y desnudez como únicos acompañantes del hombre a lo largo de toda su vida. Y, junto a ellos, el anhelo de trascendencia, el “hambre de luz” que da título a esta Tesis.

La desnudez, la falta de bienes materiales y la posesión del tiempo es vista como un elemento desestabilizador del orden establecido, como un foco de resistencia condenado a la derrota. La máquina avanza a la vez que lo esencialmente humano muere. Y, entre los diferentes, los verdaderos poetas, reina ahora la figura de Michele Mulas, desnudo ante el mundo y en perfecta comunión con éste.

En el último capítulo se ha analizado la luz, el objetivo final de la búsqueda eielsoniana, símbolo en el que conviven, como se ha apuntado, la influencia de la mística cristiana, de la mano del San Juan de la Cruz, y la iluminación proclamada por el Budismo Zen.

En cuanto a la presencia de San Juan, si bien ésta resulta más evidente en sus primeros poemarios, hemos comprobado cómo abarca toda la obra eielsoniana. La oposición luz-oscuridad servirá al autor para referirse a las presencias iluminadoras de su vida, a través de hermosos homenajes articulados en torno a este binomio. Passolini, Paz, Vallejo, van Gogh o Charlie Parker serán seres de luz. Pero, al mismo tiempo, y retomando el símbolo de la “Llama de Amor viva” de San Juan y los principios románticos de Novalis, esa luz latirá tímidamente en todas las criaturas: la luz de la Poesía.

La influencia de Rilke también ha sido abordada en esta Tesis, concentrándose en la creencia en la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de la experiencia vital, la introspección como germen del proceso creativo, el acercamiento a la naturaleza y la homologación entre escritura y vida.

Por otra parte, en la línea de Novalis y Rilke, se ha analizado la presencia de la noche en Eielson como marco temporal del proceso introspectivo. Si la luz física establece los límites promulgados por la razón, la oscuridad los abole, de ahí la preferencia por la nocturnidad de Eielson, cuyo antecedente sería la noche sanjuaniana.

En el último apartado de esta investigación se ha expuesto la presencia de los principios del Budismo Zen en la poesía eielsoniana, probablemente el aspecto menos estudiado, y se ha comprobado cómo la categoría de lo inefable, si bien llega a Eielson a través de San Juan, se halla depurada por el Budismo Zen, en concreto por la “conciencia inconsciente”, que parte de la inutilidad del lenguaje, fuertemente compartimentado, para dar cuenta de la interrelación de lo existente. Eielson aboga por una sabiduría no discriminativa, que se traducirá en sus versos en una preferencia por los sintagmas nominales, por el enunciado tautológico y por la enumeración, como intento de no manipular la experiencia y llevarla sin compartimentar al texto poético. A partir de la sentencia de Bodhidharma “debes comprender que todo lo que ves no es sino un sueño o ilusión”, se ha introducido el concepto del tercer ojo budista, la “visión completa” o *Samyag-drishti*: ser capaz de percibir el mundo tal y como es, para llegar al principio de la iluminación que, para Eielson, supondrá una sublimación del propio concepto de humanidad. El símbolo de la mirada recorre la poética eielsoniana desde *Doble diamante* y tras él late la disolución de las categorías sujeto y objeto promulgada por el Zen, la superación de los contrarios. Si en la unidad yace la luz, en la fragmentación reside la sombra y el sufrimiento.

Otros de los elementos analizados desde la perspectiva zen han sido el amor por todo lo creado, la compasión por lo que nos rodea y la “renuncia al propio yo para mejor abrazar a los demás”, aspectos todos ellos que recorren el conjunto de la producción poética del autor.

La lectura de los poemas de Eielson supone realizar un viaje concebido como aventura vital, una aventura que exige al lector sumergirse desnudo en un mundo donde el

tiempo y el espacio se abolen y el presente reina absoluto. Un mundo donde los contrarios luz y oscuridad, vida y muerte, lejanía y proximidad, masculino y femenino conviven y se anulan. Y en este viaje global, tres símbolos servirán de guía: el nudo, el cuerpo desnudo y la luz, los tres ejes centrales de esta investigación.

Anexo. Bibliografía del autor.

Debido a la disparidad entre la fecha de redacción y la de publicación de sus obras, la fecha de redacción está indicada entre corchetes. A continuación se indica la primera vez que el texto apareció completo (aunque sujeto a posteriores revisiones), excluyendo la publicación aislada de los poemas, ya que ésta excedería los límites de este trabajo.

Para la búsqueda de obras y datos bibliográficos de Eielson ha sido de enorme utilidad el artículo de titulado “Corpus. Bibliografía mínima de Jorge Eduardo Eielson” de José Ignacio Padilla, (2000), así como los estudios de Olga Espejo, (1998), “Jorge Eduardo Eielson: ensayo bibliográfico” y las bibliografías de las ediciones de *Poesía escrita* y de *Vuelta a la otra margen*, de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Para facilitar el hallazgo de los poemarios se indica con las letras “PE” en cuál de las ediciones de *Poesía Escrita* aparece la obra.

1. Poesía

Cuatro parábolas del amor divino [Lima, 1943]. En: *Revista Atlántica de poesía*, 9. (1995) (PE 1998)

Moradas y visiones del amor entero [Lima, 1944]. En: *Pielago*, 7-8. (1966) (PE 1976, PE 1998)

Canción y muerte de Rolando [Lima, 1943]. En: *La Prensa*. Lima, 18 de julio de 1943; p. 8. // En: *La Prensa*. Lima, 1 de agosto de 1943; p. 8. // Lima: Ediciones de la Rama Florida. (Plaqueta de 300 ejemplares) (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

Reinos [Lima, 1944]. En: separata de la revista *Historia*, 9 (1945)// Segunda edición: Lima: Ediciones de la Clepsidra, 1973. (300 ejemplares) (PE 1976, PE 1989 y PE 1998.)

Antígona [Lima, 1945]. En: *Mercurio Peruano*, n°218, 1945; pp. 189-194. (PE 1976, PE 1989 y PE 1998).

Ájax en el infierno [Lima, 1945]. En: *La Prensa*. Lima, 2 de diciembre de 1945 (p. 7) (PE 1976 y PE 1998)

Canción y muerte de Rolando. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1959.

En la Mancha [Lima, 1946]. En: *La Prensa*. Lima, 6 de enero de 1946 (p. 7). (PE 1976, PE 1989 y PE 1998).

El circo [Lima, 1946]. (PE 1976 y PE 1998)

Bacanal [Lima, 1946]. En: *Amaru*, 4 (1967) (pp. 27-29) (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

Doble diamante [Lima, 1947]. (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

Primera muerte de María [París, 1949]. En: *Literatura*, 2 (1958). (PE 1976, PE 1989 y PE 1998.)

Tema y variaciones [Ginebra, 1950]. (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

Habitación en Roma [Roma, 1952]. (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

mutatis mutandis [Roma, 1954]. Lima: Ediciones de la Rama Florida (1967) Plaqueta de 80 ejemplares. (PE 1976, PE 1989 y PE 1998)

Noche oscura del cuerpo. [Roma, 1955]. Lima: Jaime Campodónico (1989) *Nuit obscure du corps / Noche oscura del cuerpo* (ed. bilingüe). Trad. de Claude Couffon. Alençon: Altaforte, n°9 (1983) (PE 1989 y PE 1998)

De materia verbalis [Roma, 1957-58]. México: El dorado, 2002. (PE 1998)

Naturaleza muerta [Roma, 1958]. (PE 1976 y 1998)

Eros / iones [Roma, 1958]. (PE 1976)

4 estaciones [Roma, 1960]. (PE 1976)

Canto visible [Roma, 1960]. (PE 1976)

4 poemas virtuales (PE 1976)

4 textos. (PE 1976)

Papel [Roma, 1960]. (PE 1976)

Ceremonia solitaria [Roma, 1964]. (PE 1989 y PE 1998)

Pequeña música de cámara [Roma, 1965]. (PE 1998)

Arte poética [Roma, 1965]. (PE 1989 y PE 1998)

Esculturas subterráneas [1966-1968]. (PE 1998)

Ptyx [París, 1980]. En: *Lienzo*, 11 (pp. 267-294) (1991) //Edición bilingüe (español/finlandés) *Ptyx: Eielson en el caracol*. Traducción de Renato Sandoval e Irma Siltanen. Helsinki: Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki. (1994) (20-39) (PE 1989 y PE 1998)

Sin título. [Milán, 1994/1998] Valencia: Pre-Textos, 2000.

Celebración. [Milán, 1990/1992] Lima: Jaime Campodónico editor, 2001.

Canto visible. Prato: Gli Ori, 2002.

Nudos. [2002] Lanzarote: Fundación César Manrique, 2002.

Del absoluto amor y otros poemas sin título. Madrid: Pre-Textos, 2005.

2. Novela

El cuerpo de Giulia-no. [Roma, 1954/1957] México: Joaquín Mortiz, 1971. // Segunda edición: Lima: Adobe, 2000. // Traducción al francés: *Le corps de Giulia-no*. Trad. de Bernard Lelong. París: A. Michel, 1980. // 3ª edición: San Francisco: World Press, 2002. // 4ª edición: México: Aldus, 2002.

Primera muerte de María. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. // 2ª edición: San Francisco: World Press, 2002

3. Cuento

Diario de la errancia. En: *Turismo*, IX, 120 (1946)

Marta y María. En: *El correo de Ultramar*, 4 (1947)

4. Teatro

Maquillage [1947]. Estreno: Lima, mayo de 1950.

Acto final (obra de teatro en un acto) [Roma, 1959]. *Casa del tiempo*, 94 (1990) (PE 1998)

5. Antologías

Poesía escrita. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976. [PE 1976]. // 2a. edición corregida y aumentada. México: Vuelta, 1989 [PE 1989]

Poesia scritta. A cura di Martha Canfield. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993.

Poesía escrita. Edición de Martha L. Canfield. Bogotá: Norma, 1998 [PE 1998].

Antología. Edición de Rafael Vargas. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vivir es una obra maestra. Madrid: Ave del Paraíso, 2003 [VOM].

Arte Poética. Edición, prólogo y cronología de Luis Rebaza Soralez. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

6. Ensayos y colaboraciones en revistas

“T.S. Eliot”. En: *Turismo*, X, 110 (1945); s/n.

“Literatura espacia”. En: *La Prensa*. Lima, 31 de octubre de 1945b; p. 5.

“‘La comedia humana’ de William Saroyan”. En: *La Prensa*. Lima, 2 de noviembre de 1945.

“Defensa de la poesía”. En: *La Prensa*. Lima, 13 de noviembre de 1945; p. 5.

“Tres poetas de Francia”. En: *La Prensa*. Lima, 18 de noviembre de 1945; p. 8.

“Poesía de la fatalidad en Melville, Kafka”. En: *La Prensa*. Lima, 24 de noviembre de 1945; p. 5.

“Apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 30 de noviembre de 1945; p. 5.

“Apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 7 de diciembre de 1945; p. 5.

“Notas críticas y apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 13 de diciembre de 1945; p. 5.

“‘Carne viva’ de Duhamel”. En: *La Prensa*. Lima, 23 de diciembre de 1945.

“Gobierno de la palabra”. En: *La Prensa*. Lima, 30 de diciembre de 1945; p. 5.

“[César Vallejo]”, “[Martín Adán]” en: *La poesía contemporánea del Perú, I*. Lima: Cultura Antártica, 1946; pp. 37-43; pp. 69-75.

“La poesía de Xavier Abril”. En: *Turismo. Revista Peruana de Viajes, Artes, Letras y Actualidad*, IX, 117 (1946).

“Apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 11 de enero de 1946; p. 5.

“‘El ladrón de niños’ de J. Supervielle”. En: *La Prensa*. Lima, 17 de enero de 1946; p. 5.

“Sobre la gloria”. En: *La Prensa*. Lima, 27 de enero de 1946; p. 5.

“Encuentro de Osvaldo Guayasamín”. En: *La Prensa*. Lima, 29 de enero de 1946; p. 5.

“Apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 10 de febrero de 1946; p. 5.

“Homenaje a César Vallejo”. En: *La Prensa*. Lima, 26 de mayo de 1946; p. 7.

“¿Literatura de combate o de encanto?”. En: *La Nación*. Lima, 5 de noviembre de 1946; p. 7.

“Desorganización de lo bello”. En: *La Nación*. Lima, 22 de noviembre de 1946; p. 7.

“Literatura atómica”. En: *La Nación*. Lima, 6 de diciembre de 1946.

“La electricidad, las estatuas y la muerte”. En: *La Nación*. Lima, 11 de diciembre de 1946.

“Celebración del cuerpo humano”. En: *La Nación*. Lima, 15 de diciembre de 1946.

“El mundo poético y pictórico de Eudaldo Morales Arellano”. En: *La Nación*. Lima, 22 de diciembre de 1946.

“Sérvulo Gutiérrez” En: *La Nación*. Lima, 12 de enero de 1947.

“Ricardo Sánchez”. En: *La Nación*. Lima, 19 de enero de 1947.

“Ricardo Grau”. En: *La Nación*. Lima, 23 de febrero de 1947.

“Carlos Quíspez Asín”. En: *La Nación*. Lima, 9 de marzo de 1947.

“Memoria lírica y humana de Luis Fabio Xammar”. En: *La Nación*. Lima, 19 de marzo de 1947.

“Rimbaud y la conducta fundamental”. En: *Las moradas*, 2 (1947); pp. [183]-192.

“Acerca de ‘Amor, gran laberinto’ de Sebastián Salazar Bondy”. En: *Mercurio Peruano*, XXII, 245 (1947); pp. 189-190.

“Fernando de Szyszlo”. En: *La Nación*. Lima, 25 de enero de 1947; p. 4.

“Primera exposición de Fernando de Szyszlo”. En: *La Nación*. Lima, 17 de mayo de 1947.

“Definición del teatro actual”. En: *La Nación*. Lima, 24 de mayo de 1947.

“De la teoría y la vida, a través de *la pintura*». En: *La Nación*. Lima, 26 de julio de 1947.

“El estreno de ‘Hedda Gabler’». En: *La Nación*. Lima, 26 de julio de 1947.

“Ibsen entre nosotros”. En: *La Nación*. Lima, 2 de agosto de 1947.

“El teatro nacional y su crítica”. En: *La Nación*. Lima, 2 de agosto de 1947.

“El estreno de Volpone”. En: *La Nación*. Lima, 8 de agosto de 1947.

“Pedro Salinas ante el espejo”. En: *El Correo de Ultramar*, 1 (1947); p. 2.

“Pintura contemporánea”. En: *El Correo de Ultramar*, 3 (1947); pp. 1-4.

“Reseña de *Detenimiento*”. En: *1948*. Lima, 1 de marzo de 1948.

“Palabras de hoy, poesía de mañana”. En: *Espacio*, 7 (1951).

“Elogio triste del Tíber”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 16 de mayo de 1954.

“Correspondencia interplanetaria”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 6 de junio de 1954.

“Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 20 de junio de 1954.

“Carta de Capri”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 3 de octubre de 1954.

“Manual de lectura”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 21 de noviembre de 1954.

“De ’99 páginas escritas bajo el sol”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 19 de diciembre de 1954.

“Saber existir”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 16 de enero de 1955.

“Diálogo sobre Nijinsky”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 27 de febrero de 1955.

“Capogrossi pintor de las mutaciones”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 4 de septiembre de 1955.

“Para una poética en preparación”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 18 de septiembre de 1955; p. 3.

“El gran teatro de oriente y occidente”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 27 de noviembre de 1955.

“Filosofía del Delito”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 11 de diciembre de 1955.

“Centenario de Soeren Kierkegaard, el amante infeliz”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 11 de diciembre de 1955.

“Presentación”. En: Fernando de Szyszlo. *Pinturas de Szyszlo*. Catálogo. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, diciembre 1955: s/n.

“Poesía y realidad de América”. En: *El Comercio*. Lima, 20 de enero de 1956; p. 2.

“Homenaje a Piet Mondrian”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 19 de febrero de 1956.

“Carnet de notas europeas”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 1 de abril de 1956.

“Carnet de notas europeas”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 6 de mayo de 1956.

“Alberto Moravia cronista y poeta de Roma”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 27 de mayo de 1956.

“La pintura italiana de nuestro tiempo”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 1 de julio de 1956.

“Carnet de notas europeas”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 20 de enero de 1957.

“El Perú visto desde Roma”. En: *Fanal*, 55 (1958); pp. 23-27.

“El ‘Paisaje infinito’ de la costa del Perú”. En: *Jorge Eielson*. Catálogo. Lima: Galería de arte Enrique Camino Brent, 29 noviembre-20 diciembre 1977; s/n.

“La religión y el arte Chavín”. En: José Antonio de Lavalle. *Chavín*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1981.

“Situación del arte y la pintura en la década de los 80”. En: *Jorge Eielson: obra reciente*. Catálogo. Caracas: Museo de Bellas Artes, enero-marzo 1986; s/n.

“Rito de amor y amistad”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 13 de diciembre de 1987; p. 15.

“El respeto por la dignidad humana”. En: *El Comercio*. Lima, 14 de febrero de 1988; pp. [D1]-D2.

“Luce e trasparenza nei tessuti dell’antico Perú”. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1988. // “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú”. En: *more ferarum* 5/6 (2000); pp. 54-58.

“La pasión según Sologuren”. En: *Lienzo*, 9 (1989); pp. 279-289.

“Cerdeña, paraíso de piedra y silencio”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 147. Chiclayo; Trujillo, 24 de junio de 1990; p. 12.

“Prosa amarga de las riberas de Italia”. En: *Sí*, 253. Lima, 23 de diciembre de 1991; pp. 72-73.

“Arte italiano de los años 90”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 163. Chiclayo; Trujillo, 29 de diciembre de 1991; pp. 11-12.

“Actualidad de Vallejo”. En: *Debate*, XV, 69 (1992); pp. 68-70.

“La pittura di Michele Mulas”. En: *Michele Mulas. La foresta interiore*. Catálogo. Brescia: Studio f.22, 1992; s/n.

“Para una preparación poética”. En: *Sí*, 398. Lima, 24 de octubre de 1994; pp. 46-48.

“Defensa de la palabra. A propósito de ‘El diálogo infinito’”. En: *Inti. Revista de literatura hispánica*, 45 (1997); pp. 289-298.

“La scala infinita”. En: Jorge Eielson. *La scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte, 1998; pp. 11-16. // “La escalera infinita” (trad. de Renato Sandoval) en: *Fórnix*, 1 (1999); pp. 265-271.

“¿Cuál es el futuro del arte?”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 237. Chiclayo; Trujillo, febrero de 1998; p. 12.

“Naomi: lujo y solidaridad”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 235. Chiclayo; Trujillo, mayo de 1998; p. 24.

“Claudia: el crepúsculo de la diosa”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 240 (octubre de 1998); p. 16.

“Valeria: la elegancia del corazón”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 242. Chiclayo; Trujillo, diciembre de 1998; p.12.

“La última cena”. En: *La Gaceta del FCE*, 340 (1999); pp. 57-58.

“Una bienal de apertura y concordia”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima 8 de agosto de 1999; pp. 10-12.

“Las muchachas, la moda y la muerte”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 31 de octubre de 1999; pp. 8-9.

“El automóvil más bello del mundo”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 23 de abril del 2000; pp. 9-10.

“Autorretrato”. En: *Arte nuevo* (blog) (2004) (<http://arte-nuevo.blogspot.co.at/2006/03/jorge-eduardo-eielson-1924-2006.html>)

7. Catálogos

Jorge Eielson. Catálogo. Milano: Galleria Rizzato-Whitworth, 28 noviembre-8 diciembre 1966.

Eielson. Catálogo. Roma: Istituto Italo-Latino Americano (Venezia, XXXVI Biennale), junio-octubre 1972.

Jorge Eduardo Eielson: Chemises: Noeuds, Cords: Toiles tendues: Pyramides de chiffon: Drapeaux. Catálogo con dos textos del artista de octubre 1968 y enero 1969. Paris: Galerie Arditti, 15 abril 1972.

Jorge Eielson. Catálogo. Milano-Bergamo: Galleria Lorenzelli, noviembre-diciembre 1972.

Jorge Eielson. Catálogo. Caracas: Galería Adler/Castillo, mayo 1977.

Jorge Eielson. Catálogo con un ensayo de Juan Acha. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, julio 1977.

Jorge Eielson. Catálogo con un ensayo del artista. Lima: Galería de arte Enrique Camino Brent, 29 noviembre-30 diciembre 1977.

Nudos: Eielson. Catálogo con un ensayo de Juan Acha. México: Museo de Arte Moderno, abril-mayo 1979.

Jorge Eielson: obra reciente. Catálogo. Caracas: Museo de Bellas Artes, enero-marzo 1986.

Jorge Eielson. Catálogo. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 9 mayo-1 junio 1990.

Jorge Eielson: Nodi. Catálogo con un ensayo del artista. Milano: Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, 1991.

Jorge Eielson. Catálogo con entrevista de Rachele Ferrario. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr., 5 febrero-4 abril 1998.

Jorge Eielson. La scala infinita. Milano: Lorenzelli Arte, 1998.

Jorge Eielson: Il dialogo infinito. Catálogo con una entrevista de Martha Canfield. Bergamo: Elleni Galleria D'Arte, enero-febrero 1995.

Jorge Eielson: Il linguaggio magico dei nodi. Catálogo con ensayo del artista. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, junio-julio 1993.

Jorge Eielson: la scala infinita. Catálogo. Milano: Lorenzelli Arte, 15 enero-15 febrero 1998.

Jorge Eielson: Nodi. Catálogo con un ensayo del artista. Milano: Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, 12-16 abril 1991.

Jorge Eielson: Nodi. Catálogo. Lecco: Galleria Melesi, febrero-marzo 1992.

Jorge Eielson: Nodi, amazzonia e quipus. Catálogo. Brescia: Studio f.22. / Modern Art Gallery, s/f.

Jorge Eielson: Nodi, cordi, tensioni. Catálogo. Bergamo: Galleria Fumagalli, enero-febrero 1992.

8. Entrevistas

Fossey, Michel (1972), “El hombre que anudó las banderas”. En: *Caretas*, 469.

Belli, Carlos Germán (1987), “Conversación con Eielson”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 22 de noviembre; p. 15.

Aguirre, Hugo (1988), “Eielson: la vida como un acto poético”. En: *El Comercio*, Lima, 24 enero de 1988; C8.

Canfield, Martha L. (1990), “Conversación con Eielson”. En: *Gradiva*, IV, 9

—(1995), “Hablar con Eielson”. En: *Revista Atlántica de poesía*, 9; pp. V-XIX.

—(1995), *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. México: Artes de México, Universidad Iberoamericana.

Cisneros, Antonio y VARGAS, Rafael (s/f), “Entrevista con Jorge Eduardo Eielson”. En: *Periódico de poesía*, 15; pp. 18-20.

Chirinos, Eduardo (1988), “Jorge Eduardo Eielson: de Vía Brea a la casona azul de Barranco”. En: *La República*. Lima, 17 de enero; pp. 28-29.

Eielson, Jorge Eduardo, (1985) “Diálogo con Michele (fragmento)” Gardalis (Cerdeña), Verano de 1985.

—(1989), “La transvanguardia o el talón de Aquiles”. Conversación con Achille Bonito Oliva. En: *Oiga*, 418. Lima, 13 de febrero; pp. 64-68 y 74.

—(1990), “Conversación con Joaquín Roca Rey”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, nº 148, 22 de julio; pp. 4-5.

__(1994), “Principio de esperanza. Conversación con Harald Szeemann” . En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, nº 187, 30 de enero de 1994; 8-9.

Ferrario, Rachele (1998), “Conversación con Jorge Eielson”. En: *Jorge Eielson*. Catálogo. Traducción de Gabriela Germaná. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr.

Forgues, Roland (1985), “La creación como totalidad. Entrevista a Jorge Eduardo Eielson”. En: *Cielo abierto*, 32; pp. 18-25.

—(1988), “Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós”. En: *Palabra viva: poetas*. Lima: Studium; pp. 81-93.

Freire, Luis (1977), “Eielson: después del silencio”. En: *Runa*, 4; pp. 34-35.

Gladieu, Marie-Madeleine (1992), “Images profanes. *Noche oscura del cuerpo*, J. E. Eielson”, *Hispanística* II, nº 9, Digon, Université de Bourgogne, pp. 397 – 404.

González Vigil, Ricardo (1977), “Itinerario de Eielson”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 17 de julio.

Moll, Eduardo (1954), “J.E. Eielson. Un peruano en Roma”. En: *La Crónica*. Lima, 5 de septiembre.

Nosari, Anna (1993), “Entrevista a Jorge Eielson”. En: *Jorge Eielson: Nodi, cordi, tensioni*. Catálogo. Bergamo: Galleria Fumagalli, enero-febrero 1992.

O'Hara, Edgar (1977), “Eielson: la superación de la palabra”. En: *La Imagen*, suplemento de *La Prensa*, 124. Lima, 14 de agosto.

Oquendo, Abelardo (1981), “Eielson: remontando la poesía de papel”. En: *Hueso húmero*, 10; pp. 3-10.

Ribeyro, Julio Ramón (1972), “Eielson y ‘El cuerpo de Giuliano’”. En: *Oiga*, 463. Lima, 25 de febrero; pp. 32-34.

Sánchez León, Abelardo (1987), “El hijo de los campos”. En: *Debate*, 43; pp. 50-53.

Salazar, Hugo y Sandoval, Renato (1988), “Jorge Eduardo Eielson: el eterno retorno”. En: *Culturas* suplemento dominical de *La República*. Lima, 18 de setiembre; pp. 1-3.

Urco, Jaime y Cisneros Cox, Alfonso (1988), “Jorge Eduardo Eielson: el creador como Transgresor”. En: *Lienzo*, 8; pp. 189-205.

Wiener Bravo, Gabriela (2001), “Nunca he dejado de creer en la palabra”. En: *El Comercio*. Lima, 21 de enero; p. C2.

Zapata, Miguel Ángel (1987), “Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Inti. Revista de literatura hispánica*, 26-27; pp. 93-114.

9. Otros:

La poesía contemporánea del Perú, I (En colaboración con Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo). Lima: Cultura Antártica, 1946.

Puruchuco. Fotografías de José Casals y ensayo de Eielson. Lima: Organización de Promociones Culturales, 1979.

Escultura precolombina de cuarzo (Con J.D. Márquez Pecchio). Caracas: Armitano, 1985.

10.Documentales

Sucedió en el Perú: Jorge Eielson. TVPerú Televisión Peruana. Dirigido por Norma Martínez. Martes, 10 febrero, 2015. Consultado en:

<http://www.tvperu.gob.pe/play/videos/sucedio-en-el-peru/jorge-ellenson>

Eielson Des-Nudo (2005). Documental dirigido por Patricia Pereyra.

11. Monográficos dedicados a Eielson

VV.AA (2004), *Jorge Eduardo Eielson. Homenaje 90 años*. En: Revista digital *Vallejo & Co.* (http://issuu.com/vallejoandcompany/docs/eielson_homenaje_90_a__os._vallejo_)

VV.AA (2000), “Especial Revista de revistas: dos revistas del Perú”. En: *more ferarum*, 5/6. Lima: Noviembre de 2000.

VV.AA (2006), *Tinta expresa*, n° 2, año 2, Lima.

Bibliografía citada

La presente biografía reproduce los artículos, libros, entrevistas y catálogos consultados para confeccionar esta Tesis. Para facilitar la consulta, las entrevistas realizadas a Eielson están incluidas bajo el nombre del entrevistador.

Acha, Juan (1979), “Los nudos de Eielson”. En: *Nudos. Jorge Eielson. Artista peruano. Obras en técnicas diversas*. Catálogo. Museo de arte moderno de Chapultepec/ Instituto Nacional de Bellas Artes. Consultado en: Tarazona, Emilio (Ed.) (2004), *La poética visual de jorge eielson*. Lima. Drama ed.; pp.156-157.

Aguirre, Hugo (1988), “Eielson: la vida como un acto poético”. En: *El Comercio*, Lima, 24 enero de 1988; C8.

Anderson Imbert, Enrique (1993), *Historia de la literatura hispanoamericana, Época Contemporánea*, vol II. México: Fondo de Cultura Económica.

Argullol, Rafael (1985), “El descenso místico de Novalis”. En: Novalis, *Himnos a la noche*. Edición bilingüe. Traducción de José María Valverde. Barcelona: ICARIA; pp. 11-22.

Arranz Bocos, Isabel (1984), “Aproximación a la iconografía y simbolismo en los textiles Paracas”, en *Boletín Americanista*, n^{os} 34-37, Edicions Universitat Barcelona; p. 7-23.

Arteaga, Armando (2006), “El desierto”. En: *Revista Terra Ignea (Aproximación a la literatura y la cultura peruana)*. Entrada del 11 de marzo de 2006. Consultado en: <http://terraigne.blogspot.com/2006/03/el-desierto-armando-arteaga.html>.

Bacacorzo, Jorge (1956), “Rainer Maria Rilke; su influencia en la poesía peruana”. En: *Cultura Peruana*, vol. XVI, n° 101, noviembre 1956; pp. 29-32.

Batalla, Carlos (1995), “El poema es un lugar de encuentro” (entrevista a Javier Sologuren). En: *Culturas* (suplemento dominical de *La República*), Lima, 17 de septiembre de 1995; s/p.

—(2009), “Fernando de Szyszlo: Habla, memoria. Sologuren y la generación del ’50”. En: *Libros y artes*, 7 de julio de 2009; pp.4-5.

Boatto, Alberto (1998), “Jorge Eielson o la ricerca totale” (“Eielson o la búsqueda total”). En: Eielson, Jorge Eduardo, *La scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte; pp. 7-9. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j.e.eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú Fondo Editorial; pp: 266-268.

Bodhidharma (1995), *Enseñanzas Zen*. Barcelona: Editorial Kairós.

Boi, Luciano (2012), *Pensare l'impossibile: Dialogo infinito tra arte e scienza*. Milano: Springer Science & Business Media.

Bousoño, Carlos (1966), *Teoría de la expresión poética*, 4ª edición muy aumentada, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.

Cáceres, Efraín (2002), *El juicio del agua "Unu Huishu": simbolismo y significado ecológico del agua en los mitos andinos : el milagro de la laguna salada de Musuq*. Quito: Editorial Abya Yala.

Campbell, Joseph (2000), *Los mitos en el tiempo*. Traducción de César Aira. Barcelona: Emecé Editores.

—(1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica.

Canfield, Martha L. (1987), “Otra vía, otro cielo”. En: *Infame turba*, 3-4; pp. S-U.

—(1990), “Conversación con Eielson”. En: *Gradiva*, IV, 9. Consultado en: Canfield, Martha (2011), *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila/ Fundación BBVV; pp. 17-36.

—(1991), “Lazos de color-nudos de luz, Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta”. En: *Inti. Revista de literatura hispánica*, 34-35, Otoño 1991; pp. 187-192.

—(1992), “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E. Eielson”. En: *Klaros*, 5, 2; pp. 234-261. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j.e.eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú Fondo Editorial; pp:181-198.

—(1995a), “Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson”. Traducción de Guissela Gonzales. En: *La casa de cartón de OXY*, 6; pp. 2-10.

—(1995b), “Hablar con Eielson”. En: *Revista Atlántica de poesía*, 9; pp. V-XIX. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 49-60.

—(1995c), *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. México: Artes de México / Universidad Iberoamericana.

—(2001), “Nudos y laberintos en la obra de J.E. Eielson”, en Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 251-258.

—(2002), *Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana.

—(2006), “El hombre que anudaba estrellas y palabras”. En: *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 14-15 de julio de 2006; pp. 2-3.

—(2011), “Nudos y desnudos. Introducción a los diálogos con Jorge Eduardo Eielson”. En: Canfield, Martha, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila/ Fundación BBVV; pp. 7-14.

—(2014), “Jorge Eduardo Eielson: 90 años del creador visionario”. En: suplemento *Luces de El comercio*, 13 de abril del 2014. Consultado en: <http://elcomercio.pe/luces/libros/jorge-eduardo-eielson-90-anos-creador-visionario-noticia-1722442>.

Cirlot, Juan Eduardo (1999), *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Coello, Óscar (1983), *El Perú en su literatura, ensayo de síntesis de la prosa y la poesía y flor de leer*. Lima: Ediciones El Dorado.

Cruz, Juan de la (1981), *Cántico espiritual*. Edición de Eulogio Pacho. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Chirinos, Eduardo (2013), “Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren: La poesía contemporánea del Perú”, *El imparcial*, 1 de septiembre de 2013. Consultado en: <http://www.elimparcial.es/noticia/127682/Los-Lunes-de-El-Imparcial/Jorge-Eduardo-Eielson-Sebastian-Salazar-Bondy-y-Javier-Sologuren:-La-poesia-contemporanea-del-Peru.html>.

Chueca, Luis Fernando (2000), “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 127-143. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú Fondo Editorial; pp. 167-180.

—(2004), “Jorge Eduardo Eielson: entre la aventura y el silencio”, ponencia pronunciada en el ciclo de conferencias *Generación del 50. La vigencia de la palabra*, organizado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, noviembre de 2004. Consultado en: <http://www.letras.s5.com/je0903061.htm>.

D’Aquino, Alfonso (1993), “La scrittura vuota”. En: *Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi*. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota; pp. 17-30.

—(1995), “La escritura vacía”, *Mandorla*, 4; pp. 56-71. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 448-459.

Day, Cyrus Lawrence (1967), *Quipus and witches’ knots. The role of the knot in primitive and ancient cultures*. Lawrence: University of Kansas Presse.

Deneb, León (2001), *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Delgado, Washington (1980), *Historia de la Literatura Republicana*. Lima: Ed. Rikchay.

Díaz, Rafael-José (2007), *Rutas y Rituales. Ensayos (1993-2003)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA.

Durand, Gilbert (2004), *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario: Introducción a la Arquetipología General*. Traducción de Víctor Goldstein. México: Fondo de Cultura Económica.

Espejo, Olga (1998), “Jorge Eduardo Eielson: ensayo bibliográfico”. En: *Revista interamericana de bibliografía*, XLIX, n^{os}1-2, 1999; pp. 13-27.

Eielson, Jorge Eduardo (1945a), “T.S. Eliot”. En: *Turismo*, X, 110 ; s/n.

—(1945b), “Defensa de la poesía”. En: *La Prensa*. Lima, 13 de noviembre de 1945; p. 5.

—(1945c), “Apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 7 de diciembre de 1945; p. 5.

—(1945d), “Notas críticas y apuntes”. En: *La Prensa*. Lima, 13 de diciembre de 1945; p. 5.

—(1945e), “Gobierno de la palabra”. En: *La Prensa*. Lima, 30 de diciembre de 1945; p. 5.

—(1946a), “[César Vallejo]”, en: *La poesía contemporánea del Perú, I*. Lima: Cultura Antártica, 1946; pp. 37-43.

—(1946b), “Homenaje a César Vallejo”. En: *La Prensa*. Lima, 26 de mayo de 1946; p. 7.

—(1946c), “¿Literatura de combate o de encanto?”. En: *La Nación*. Lima, 5 de noviembre de 1946; p. 7.

—(1947), “Rimbaud y la conducta fundamental”. En: *Las moradas*, 2; pp. [183]-192. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j.e.eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú Fondo Editorial.

—(1954), “Correspondencia interplanetaria”. En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 6 de junio de 1954. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú Fondo Editorial; pp. 375-376.

—(1955), “Para una poética en preparación». En: suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 18 de septiembre de 1955; p. 3.

—[1966-1968], *Esculturas subterráneas [1966-1968]*. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp.118-120.

—(1976), *Poesía escrita*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- (1977), “El ‘Paisaje infinito’ de la costa del Perú”. En: *Jorge Eielson*. Catálogo. Lima: Galería de arte Enrique Camino Brent; s/n. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 271-272.
- (1979), *Puruchuco*. Fotografías de José Casals y texto de Eielson. Lima: Organización de Promociones Culturales. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j.e.eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 326 – 335.
- (1982) “Escultura precolombina de cuarzo”. En Eielson, Jorge Eduardo & Márquez Pecchio, J. D. (1985), *Escultura precolombina de cuarzo*. Caracas: Armitano. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 341-350.
- (1985) “Diálogo con Michele (fragmento)”. Gardalis (Cerdeña), verano de 1985. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 30-36.
- (1986) “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”. En: *Jorge Eielson: obra reciente*. Catálogo. Caracas: Museo de Bellas Artes; s/n. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 207-210.
- (1988a) “El respeto por la dignidad humana». En: *El Comercio*. Lima, 14 de febrero de 1988; pp.[D1]-D2. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp.115-117.
- (1988b), *Primera muerte de María*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988c), “Luce e trasparenza nei tessuti dell’antico Perú. Bergamo: Galleria Lorenzelli. // “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” en: *more ferarum* 5/6 (2000); pp. 54-58. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 321-325.
- (1990), “Cerdeña, paraíso de piedra y silencio”. En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 147. Chiclayo, Trujillo, 24 de junio de 1990; p. 12.
- (1992), “Actualidad de Vallejo”. En: *Debate*, XV, 69; pp. 68-70.
- (1994), “Para una preparación poética”. En: *Sí*, 398. Lima, 24 de octubre de 1994; pp. 46-48. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 439-441.

- (1997), “Defensa de la palabra. A propósito de ‘El diálogo infinito’”. En: *Inti. Revista de literatura hispánica*, 45; pp. 289-298. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 442-447.
- (1998), “La scala infinita”. En: Jorge Eielson. *La scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte; p. 11-16. // “La escalera infinita”. Traducción de Renato Sandoval. En: *Fórnix*, 1 (1999); pp. 265-271. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 23-26.
- (2000a), *El cuerpo de Giulia-no*. Segunda edición. Lima: Adobe.
- (2000b), *Sin título*. Valencia: Pre-Textos.
- (2001), *Celebración*. Lima: Jaime Campodónico editor.
- (2003), *Vivir es una obra maestra*. Madrid: Ave del Paraíso.
- (2004a), “Autorretrato”. En: <http://arte-nuevo.blogspot.co.at/2006/03/jorge-eduardo-eielson-1924-2006.html>.
- (2004b), *Jorge Eielson : Premio Tecknoquímica 2004*. Lima: Galería Germán Kruger Espantoso / Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- (2005), *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Madrid: Pre-Textos.

Eliade, Mircea (1999), *Imágenes y símbolos*. 9ª edición. Traducción de Carmen Castro. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, Taurus.

—(2003), *Mito y realidad*. 2ª edición. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Editorial Kairós.

Escobar, Alberto (1973), *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)*. Lima: Ediciones PEISA.

—(1995), “La lengua poética de los años cincuenta”. En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 25; pp. 45-57.

Fernández Cozman, Camilo (1996), *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima: Berkeley, Latinoamericana.

—(2006), “Noche oscura del cuerpo, de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Tinta expresa*, nº 2, año 2, Lima; pp. 69-72.

—(2011), “Jorge Eduardo Eielson en el recuerdo (final)”. En: *La soledad de la página en blanco* (blog), entrada del 16 de abril de 2011. Consultado en:

http://camilofernande.blogspot.co.at/2011/04/jorge-eduardo-eielson-en-el-recuerdo_16.html.

Ferrari, Américo (1972), *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

Ferrario, Rachele (1998a) “La poética de la materia 1958 – 1963” en: *Jorge Eielson*. Catálogo, Milán: Galleria Silvano Lodi. Traducción de Gabriela Germaná. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 288-289.

—(1998b) “Conversación con Jorge Eielson” en: *Jorge Eielson*. Catálogo, Milán: Galleria Silvano Lodi. Traducción de Gabriela Germaná. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 289-292.

Forgues, Roland (1988), “Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós”. En: *Palabra viva: poetas*. Lima: Studium; pp. 81-93.

Fossey, Michel (1972), “El hombre que anudó las banderas”. En: *Caretas*, 469. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 241-246.

Franco, Jean (1988), “La temática de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*”. En: Ferrari A (Coordinador), *César Vallejo. Obra poética*. Madrid: Co-Edición Archivos; pp. 576-605.

Franco, Sergio R. (2000), “Las novelas de Jorge Eduardo Eielson”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 144-152.

Gallego Cuiñas, Ana (2014), “Del absoluto Eielson o el espacio anudado en el lenguaje poético”, en Díaz de Castro, Francisco & Olmo Iturriarte, Almudena (2004), *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: Diez propuestas*. Sevilla: Editorial Renacimiento; pp. 183-200.

Guerra, Isabel (2008), “Recordando a Washington Delgado” (entrevista inédita)”. En: *Las Burbujas Recargadas* (blog), entrada del 4 de septiembre de 2008. Consultado en: <https://burbujasreloaded.wordpress.com/2008/09/04/recordando-a-washington-delgado-entrevista-inedita/>

González Luna, Javier (2000), *El linaje de Orfeo: poesía y modernidad*. Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

González Virgil, Ricardo (1984), (Prólogo, selección y notas), *Poesía Peruana. Antología General. De Vallejo a nuestros días*. Tomo III. Lima: Ediciones Edubanco.

Granados, Pedro (2005), “El des/nudo en la reciente poesía de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Ómnibus*, n° 3, año I, mayo de 2005. Consultado en: <http://www.omnibus.com/n3/eielson.html>.

Gras Balaguer, Menene (1983), *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Editorial Montesinos.

Gullón, Ricardo (1971), *Direcciones del Modernismo*. 2ª edición aumentada. Madrid: Editorial Grados.

Gutiérrez, Miguel (1988), *La Generación del 50, un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

—(2006), “Rectificación obligada. En busca de J. E. Eielson”. En: *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, n°s 14-15, julio de 2006; pp. 20-22.

Hatzfeld, Helmut (1968), *Estudios literarios sobre mística española*. 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Editorial Gredos.

Henderson, Carlos (2001), *La poética de la poesía póstuma de Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

Henderson, J. L. (2000), “Los mitos antiguos y el hombre moderno”. En Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor.

Higgins, James (1993), *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres.

Jameson, F (1996), *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: ed. Trotta.

Lauer, Mirko & Oquendo, Abelardo (1970), *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

—(1976), *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Prólogo de Julio Ortega. Barcelona: Ed. Llibres de Sinera/OCNOS.

Llamazares, Ana María (2006), “Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo” en: Solanilla, Victoria & Valverde Carmen (Eds.), *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*. Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla. Julio de 2006. Consultado en:

<http://www.desdeamerica.org.ar/pdf/Metaforas%20de%20la%20dualidad%20en%20los%20Andes.pdf>.

Llamazares, Ana; Martínez, Carlos; Díaz, Vilma (2001), “Nuevos paradigmas en Occidente y espiritualidad indígena americana: convergencias conceptuales y acercamiento humano”. En: Mabit, Jacques (Comp.) (1998), *Memoria del 2º Foro interamericano sobre espiritualidad Indígena*. “Ética, mal y transgresión”, celebrado de Taparoto (Perú) del 9 al 14 de noviembre de 1998. Tarapoto: Centro Takiwasi; pp. 123-129.

López Maguiña, Santiago (2000), “El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 98-105. Consultado en: *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Universidad de Chile, n° 20, Primavera 2001. Consultado en: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more58.html>.

López Parada, Esperanza (2000), “Nueva poesía hispanoamericana. Poesía en Hispanoamérica después de las vanguardias”. En: *ABC Cultural*, Madrid, 23 de septiembre de 2000;p. 10.

Luizaga, Miranda (1996), *Filosofía andina. Fundamentos, alteridad y perspectiva*. La Paz: Hisbol / Goethe Institut.

Martínez Álvarez, Josefina (2010), “Otra mirada a la poesía de César Vallejo”. En: Castañer Martín, Rosa M.^a & Lagüéns Gracia, Vicente (Eds.), *De moneda nunca usada. Estudios dedicados a José M.^a Enguita Utrilla*. Zaragoza: IFC; pp. 421-432.

Martos, Marco (1978), “Lectura de Eielson”. En: *Vaca Sagrada*, 1; pp. 21-24.

—(1993), “Algunos poetas del Perú. Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50”. En: *Documentos de Literatura I: La generación de Cincuenta*. Trimestre abril-mayo-junio; pp. 9-24.

—(2006), “Eielson y Vallejo. Dos poetas clásicos de la lengua española”. En: *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 14-15, julio 2006; pp. 4-5.

—(2008), “Blanca Varela y sus contemporáneos”. En: *B. APL*, 45; pp. 115-129.

—(2009), “Jorge Eduardo Eielson: La vitalidad agónica de la poesía”. En: *Resonancias*. 7 de marzo de 2009. <http://www.resonancias.org/content/read/892/jorge-eduardo-eielson-la-vitalidad-agonica-de-la-poesia-por-marco-martos/>

Matamoro, Blas (1990), *Lecturas Americanas (1974-1989)*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Merino, Antonio (1996), “Estudio preliminar”, en Vallejo, César (1996), *Poesía completa*. Madrid: Akal.

Morillo Sotomayor, Alex (2006), “Cuatro anudamientos de la criatura fronteriza: la poética cósmica de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Tinta expresa*, n° 2, año 2, Lima; pp. 113-134.

—(2013), “Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Desde el Sur*, volumen 6, número 1, Lima; pp. 45-66.

—(2014), *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Paracaídas editores.

Neruda, Pablo (1972), *Obras escogidas*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Nordenskiöld, Erland (1925), *The Secret of the Peruvian Quipus*. Göteborg: AMS Press.

Novalis (1982), *Himnos a la Noche - Enrique de Ofterdingen*. Traducción y notas de Eduardo Barjau. Madrid: Ediciones Orbis.

—(1985), *Himnos a la noche*. Edición bilingüe. Traducción de José María Valverde. Barcelona: ICARIA.

Núñez, Estuardo (1965), *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965*. México: Pormaca.

—(1997), “Juan Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año III, nº 5. Lima, Perú, 1er. Semestre; pp. 57-66.

Oquendo, Abelardo (1981), “Eielson: remontando la poesía de papel”. En: *Hueso húmero*, nº 10, Lima, julio–octubre; pp. 3-10. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 407-411.

Ortega, Julio (1987), *Antología de la poesía hispanoamericana del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.

—(2001), “Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson”. Ponencia presentada en el coloquio internacional *Nudos y desnudos* celebrado en Londres en 1997. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 263-265.

Oviedo, José Miguel (1985), “Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 417, marzo de 1985. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana; pp.191-196.

—(1998), “Padres pródigos e hijos fecundos: continuidad y renovación de la poesía peruana actual”. En: Kohut, Karl/ Morales Saravia, José & Rose, Sonia V. (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Actas del Simposio Internacional “Literatura

peruana hoy. Crisis y creación”.19 - 22 de enero de 1994. Madrid: Iberoamericana; pp. 153-169.

—(2001), “En nombre de la poesía” [Reseña de *Sin título*]. En: *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 15 de abril; p. 9.

—(2002), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4, De Borges al presente. 1ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial.

—(2006), “Arte, palabra y gesto de Eielson”. En: *Letras Libres*, marzo de 2006. Consultado en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11128>

Padilla, José Ignacio (2000), “Corpus. Bibliografía mínima de Jorge Eduardo Eielson”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 195-215.

—(2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

—(2005), “No conoceré el gusano ni la tierra”. En: *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 61. Primavera - Otoño 2005. Consultado en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/15>

Paoli, Roberto (1985), *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Firenti.

Payán Martín, Juan Jesús (2007), *Washington Delgado: Un poeta peruano de la Generación del 50*. Tesis Doctoral dirigida por Concepción Reverte Bernal y Pedro Manuel Payán Sotomayor. Departamento de Filología. Área de Literatura Española (Literatura Hispanoamericana). Universidad de Cádiz. Consultado en: <http://minerva.uca.es/publicaciones/asp/docs/tesis/JJPayanMartin.pdf>

Paz, Octavio (1983), *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

—(1985), *Los hijos del limo / Vuelta*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.

—(1991), *El arco y la lira*. México: Planeta.

—(2006), *Corriente alterna*. Vigésimoprimera edición. México: Siglo XXI Editores.

Pellegrini, Aldo (1966), *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral.

Pera, Mario (2015), “Un mundo desnudo. La novelística de Jorge Eduardo Eielson”. Entrevista a Sergio R. Franco. Entrada del 2 de febrero de 2015. En: *Vallejo & Co.* Consultado en: <http://www.vallejoandcompany.com/un-mundo-desnudo-la-novelistica-de-jorge-eduardo-eielson>

Pine, R. (1995), “Prólogo”. En: Bodhidharma, *Enseñanzas Zen*. Barcelona: Editorial Kairós.

Pólack, Bruno (2014), “Eielson en el laberinto (o al des-nudo). Entrevista a Martha Canfield”. En *Vallejo & Co.* Entrada del 6 de marzo. Consultado en: <http://www.vallejoandcompany.com/eielson-en-el-laberinto-o-al-des-nudo/>

Pueyo, Carlos Miguel (2009), *El color del romanticismo: en busca de un arte total*. New York: Peter Lang Publishing.

Querejazu, Roy (1996), *Impacto Hispano-Indígena en Charcas. Análisis Histórico del Coloniaje*. La Paz: Librería Editorial Juventud.

Ramírez Franco, Sergio (2001), *A favor de la esfinge. La novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos.

Rebaza Soralez, Luis (2000a), “El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 106-126.

—(2000b) *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*, Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2000.

—(2003), “Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materia precarios: poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson”, en Higgins, James / Cornejo Polar, Antonio, *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima, 2003, pp. 281-328.

—(2004), “Prólogo”. En Eielson, Jorge Eduardo (2004), *Arte Poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

—(2007), “Eielson tiene por chamán al artista”. En: Perú21, entrada del 22 de agosto de 2007. Consultado en: <http://peru21.pe/impres/ noticia/ luis-rebaza-eielson-tiene-chaman-al-artista/2007-08-22/24088>.

Radicati di Primeglio, Carlos (2006), *Estudios sobre los Quipus*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Marcos.

Reisz, Susana (2001), “Eielson visionario”. En: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 419-423

Restany, Pierre (1993), “Eielson: il grande slalom esistenziale”. En: *Jorge Eduardo Eielson: Il linguaggio magico dei nodi*. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, Gabriele Mazzota; pp. 9-12. Traducción de Gabriela Germaná. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 237.240.

Ribeyro, Julio Ramón (1972), “Eielson y ‘El cuerpo de Giuliano’”. En: *Oiga*, 463. Lima, 25 de febrero; pp. 32-34. Consultado en: Ribeyro, Julio Ramón (2006), “Eielson y el cuerpo de Giulia-no. Entrevista a Eielson”. En: *Libros y Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 14-15, julio 2006; pp. 11-12.

Rilke, Rainer Maria (1929), *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Insel Verlag
—(2010), *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr. Madrid: Visor libros.

Rodríguez, Juan Manuel (1987), “Introducción”. En Sófocles, *Tragedias completas*. Madrid: Alba.

Rodríguez-Gaona, Martín (2006), “El vanguardismo espiritualista de Jorge Eduardo Eielson”. Consultado en: <http://notaszonadenoticas.blogspot.com/2006/06/el-vanguardismo-espiritualista-de.html>

Rowe, William (2000), "Jorge Eduardo Eielson, palabra imagen espacio". En: *more ferarum*, 5/6; pp. 72-82. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp.412-418.

Salazar, Hugo y Sandoval, Renato (1988), "Jorge Eduardo Eielson: el eterno retorno". En: *Culturas* suplemento dominical de *La República*. Lima, 18 de septiembre; pp. 1-3. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 45-48.

Saldías, Mónica, (2002) "César Vallejo y el dolor como experiencia de la objetividad ". En: *Jornal de Poesía - Banda Hispânica*. Consultado en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh3vallejo5.htm>.

Salinas, Pedro (1970), "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98". En *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial; pp. 26- 33.

Sánchez, Luis Alberto (1972), *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva Editor.

—(1981), *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*. 5ª edición. Tomo V. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Sánchez Hernani, Enrique (2008), "La habitación de Eielson". En: *El comercio*, Lima, 20 de julio de 2008. Consultado en: http://issuu.com/vallejoandcompany/docs/eielson_homenaje_90_a__os._vallejo_

Siebenmann, Gustav (1993), *Die lateinamericanische Lyrick (1892-1992)*. Berlin: Erich Schimdt Verlag.

Silva-Santisteban, Ricardo (1976), "La poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: Eielson, Jorge Eduardo (1976), *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura; pp. 9-31.

Sologuren, Javier (1991), "Los "nudos" de Eielson: enlace universal". En: *Lundero*, suplemento cultural de *La Industria*, 157. Chiclayo; Trujillo, 26 de mayo; pp. 6-7.

Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 247-248.

—(2004), “Eielson: memoria y concierto”. En: *Obras Completas de Javier Sologuren*. Volumen 7. Lima: Ediciones del Rectorado/ Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Steiner, George (1973), *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral Editores.

—(1986), *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Editorial Gedisa.

—(2009), *George Steiner en The New Yorker*. Madrid: Siruela.

Steger, Hanns-Albert (1991), *La concepción de tiempo y espacio en el mundo andino*, 7. Interdisziplinäres Kolloquium, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Frankfurt am Main: Vervuert.

Steger, Manfred B. & Besserman, Perle (2003), *Zen básico*. Barcelona: Editorial Paidotribo.

Suzuki, Daisetsu Teitaro (1998), *Budismo Zen*. 3ª edición. Barcelona: Editorial Kairós.

Tarazona, Emilio (2004), *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima: Drama ediciones.

Tarrab, Alejandro (2004-2005), “Los nudos infinitos de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 28, noviembre -febrero, Universidad Complutense de Madrid. Consultado en:
www.ucm.es/info/especulo/numero28/nudos.html.

Thich Nhat Hanh (1992), *Hacia la paz interior*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Tollinchi, Esteban (2004), *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Urco, Jaime y Cisneros Cox, Alfonso (1988), “Jorge Eduardo Eielson: el creador como Transgresor”. En: *Lienzo*, 8; pp. 189-205.

Urdanivia, Eduardo (1981), “Los *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 13; pp. 71-79.

Urton, Gary (2003), *Mitos incas. El pasado legendario*. Traducido por José Miguel Serrano. Madrid: AKAL.

Usandizaga, Helena (2000), “Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson”. En: *more ferarum*, 5/6; pp. 83-97. Consultado en: Padilla, José Ignacio (2002), *n u / d o. homenaje a j. e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial; pp. 460-469.

—(2001), “Reseña de *Sin título*”. En: *more ferarum*, 7. Consultado en <http://eielson.perucultural.org.pe/textos/signo/poética/sintitulo.doc>.

—(2008), “El cuerpo como percepción y como conocimiento en *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson”. En: Ferrús, Beatriz & Calafell, Núria (Coord.), *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC; pp. 225-236.

Vallejo, César (1949) *Poesía completa*. Buenos Aires: Losada.

—(1954), *El romanticismo en la poesía castellana*. Lima: J. Mejía Baca.

—(1987), *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1933)*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

—(1996) *Poesía completa*. Madrid: Akal.

Vargas Llosa, Mario (1959), “¿Es útil el sacrificio de la poesía?”. En: *Literatura*, nº3, Lima; pp. 44-52.

Watts, Allan (2006), *El camino del Zen*. Traducción de Juan Adolfo Vázquez. Barcelona: RBA Editores.

Jason Wilson (2009), *The Andes*. Oxford: Oxford University Press.

Zygmunt Bauman (2002), *Modernidad líquida*. Traducción de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Yurkiévich, Saúl (1978), *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus.

Zapata, Miguel Ángel (1987), “Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson”. En: *Inti. Revista de literatura hispánica*, n° 26-27; pp. 93-114.

